وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
جامعة حسيبة بن بوعلي -الشلف-
كلـيـة الآداب و الـلـغـات
قسـم اللغـة العربيـة و أدابـهـا

اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص

رواية بياض اليقين لـ عميش عبد القادر نموذجا

بحث مقدم لنيل شهادة الماجستير في الأدب العربي

إعداد الطالبة :
أسية متلف

إشراف الأستاذ :
الدكتور : عبد القادر عميش

السنة الجامعية : 2007/2006

«... واعلم أنك لا تشفي الغلة، ولا تنتهي إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشيء مجملا إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعك إلا النظر في زواياه، والتغلغل في مكامنه ، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه، وانتهى في البحث عن جوهر العود الذي يضع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذي هو منه».

الإمام عبد القاهر الجرجاني

من دلائل الإعجاز

مقـــــدمـــة

مقدمـــة:

يقدم النص السردي للباحث مادة جلية في تجانسها وشفافيتها وطابعها الكلي العام، تترائى فيها شروط النص من اللحظة التي يلتقط فيها القارئ خيوط السرد فيبدأ في نسجها مع تقدم النص دون انقطاع مبتسر أو توقف متعسف ، فلا يغيب عليه أولوية الكل على الجزء ولا مرحلية المواقف والعناصر المكونة للنص ولا يلبث حين تتمثل بنيته الكلية أن يشرع في تأمل دلالاته الشاملة مدركا مغايرتها لمعاني الوحدات المتفرقة.

إن النص السردي يهب نفسه للمتلقي في توافق مدهش يدعو لاحتوائه مرة واحدة ، حتى يوشك على امتلاكه واختزان أبرز معالمه ، ولذا لابد لهذا النص السردي الحاكم على القارئ أن يقدم له ما يوافق تصوره العقيدي للحياة ويوازي ثقافته ومعرفته التراثية، فيعمل على أن يجعل من عمله الراشد الأمين على نفسية متلقيه.

ولهذا يسعى مجموعة من النقاد والأدباء إلى العمل على تأسيس نظرية أدبية إسلامية تسعى لتحقيق ما يصطلح عليه بـــ"إسلامية النص الأدبي".

وكم كانت رغبتي ملحة في الإجابة عن السؤال الذي طالما طرحته في نفسي . ما المقصود بإسلامية النص الأدبي؟ وكيف تتجلى هذه الخاصية داخل العمل الروائي؟.

كما أن الاهتمام بمضمون النص السردي "الروائي" أمر لا بد منه يتوازى معه التصوير البارع واللفظة الآسرة والتعبير الجميل واجتماعهما يعني الأدب الهادف ، ولكي تتحقق هذه الخاصية في الأعمال الروائية لا بد من أن تشتغل داخله فنيات وآليات تحقق إسلاميته.

ومن هذه الفنيات والآليات توظيف الرمز الديني (الإسلامي) الذي يعبد الطريق أمام تأصيل النص ، فاللغة لم تعد مجرد ألفاظ تلقى وجمل تبنى ، بل أصبحت ترتكز على تفجير طاقات إبداعية خلاقة مبنية على أسس فكرية حضارية ، قائمة على ما يختزنه الإنسان من معجمية لغوية .

فالكلمة تختزن طاقات إيحائية قادرة على تحري المشاعر والأحاسيس وقادرة على مجارات معطيات الواقع بكل ما يحمل من متناقضات وهذا ما يجعلها تحتوي مضامين كثيرة ودلالات بعيدة وإيماءات مضمرة.

و الرمز باعتباره محمولا ثقافيا دينيا له القدرة على التفاعل بين عناصر اللغة والواقع يقيم جدلا بين الموروث التراثي وبين الحاضر المتحول من خلال المتلقي، هذا المتلقي الذي يقرأ النص بخلفية معرفية للتراث العربي الإسلامي. فما مدى فاعلية الرمز الديني(الإسلامي) داخل العمل الروائي؟

وكيف يتم تأصيل النص من خلال توظيف الرمز الإسلامي؟ ، والى أي مدى يساهم هذا الرمز في تشفير اللغة السردية ؟.

وبعد هذه النظرة الموجزة التي تكونت لدي نتيجة قراءتي الأولية للموضوع أدركت أهميته وانطلقت في بحثي هذا من قوله تعالى :«**ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء(24) تؤتي أكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون(25) ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار(26)**»[1].

ولرصد تجليات الإسلامية داخل المبنى الحكائي اعتمدنا على "رواية بياض اليقين " لعميش عبد القادر وذلك لثرائها وتنوعها في توظيف النصوص والشفرات التي تعمق حضور الإسلامية وأصالة المحكي سواء في تجليات السرود ذات الطابع الديني (الإسلامي) أو على مستوى الشخصيات الدينية الفاعلة فيما تقدمه من تيمات لها.

وكان بناء الموضوع وفقا للمخطط المنهجي التالي:

المدخل وهو الأرضية التأسيسية لمادة البحث وعنون بـــ " ماهية الأدب من المنظور النقدي الإسلامي" تعرضت فيه لخصائص الأدب العربي الأصيل وكذا ضروب الأدب من المنظور النقدي الإسلامي.

أما الفصل الأول فقد وسم بـــ : إسلامية النص وآفاق الإبداع الأدبي تمحور في ثلاثة مباحث ، شمل المبحث الأول إسلامية الأدب الماهية والمصطلح ، أما المبحث الثاني مصادر الإسلامية ولغتها التراثية ، والمبحث الأخير تمركز حول مظاهر الإسلامية وتجلياتها داخل العمل الروائي .

أما الفصل الثاني والمعنون بـــ فاعلية الرمز الديني (الإسلامي) وآليات التأويل قسمت الدراسة فيه إلى أربعة مباحث.

شمل المبحث الأول ماهية الرمز الديني الإسلامي أما المبحث الثاني تطرقت فيه لـــ عملية تشفير السرد الروائي أما المبحث الثالث حول انقباض الرمز وانبساط الأبعاد في الرواية العربية المعاصرة وكذا فاعلية الرمز الديني (الإسلامي) داخل الرواية، أما آخر مبحث فسترتكز الدراسة فيه حول تأويل الرمز وفائض المعنى .

أما الفصل الأخير فشمل أربعة مباحث وسم بـــ :مكونات السرد الرمزية في رواية "بياض اليقين" لعميش عبد القادر، وشمل المبحث الأول رمزية اللغة السردية أما الثاني توظيف الخطاب

[1] - سورة ابراهيم الآية[23-26]

الصوفي ضمن المبنى الحكائي ، والمبحث الثالث تناولت فيه رمزية المكان في بناء المحكي و آخر مبحث حول رمزية الزمان في الرواية العربية المعاصرة.

وحاولت أن أجمع في الخاتمة بعض النتائج المتوصل إليها من خلال البحث.

كما أن طبيعة الموضوع هي التي حددت المنهج المتبع في هذه الدراسة ، وهو المنهج التداولي الذي يتوافق والتصور الإسلامي للحياة إلا أن هذا لم يمنعنا من الخروج عن هذا المنهج المتبع متى دعت الضرورة لتقص بعض القضايا التي لا يسمح المنهج المتبع بالوصول إليها والإحاطة بها أو معالجتها ، لأن النص أو أي ظاهرة فيه هي التي تفرض على الدارس الاستعانة بأدوات دون أخرى.

واستندت في بحثي هذا على مجموعة من مراجع الأدب الإسلامي وكذا الكتب النقدية التي تعنى بتحليل الخطاب السردي، وبعض القراءات العامة تحضرني هنا كتابات كل من "عماد الدين خليل" و"عبد القدوس أبو صالح" وغيرهما.

وهذه الدراسة المتواضعة لا بد أن يشوبها النقص شأنها شأن أي صنيع بشري، على الرغم من كبير الجهد وصادق العناية وشديد المعاناة في أن تخرج هذه الرسالة صورة عن شغفي بهذا الشأن العلمي والتخصص الجلي ، سؤالي للباري عز وجل أن يجعل هذا العمل خالصا لوجهه الكريم وخدمة لأمتي الأصيلة ولتراثها العظيم.

أ-ماهية الأدب الإسلامي من المنظور النقدي الإسلامي :

يعتبر أدب كل أمة المقياس الحقيقي لما وصلت إليه من رقي حضاري ، فهو السجل الذي نقرأ فيه نظرتها إلى الحياة والكون والناس، ذلك لأن الأدب يفترض أن لا يكتفي بتسجيل الحوادث والوقائع تسجيلا فتوغرافيا ساكنا وإنما يبعث فيه روح العصر ونبضه المتجدد، فيحس القارئ بحيويته و حركيته «فالأدب يمثل الحياة ويصورها ويعرض على القارئ والسامع صورا تنعكس في جميع مجالات العيش المختلفة ، ويعرض عرضا جميلا ومؤثرا لشتى جوانبها وأشكالها ، فتبدوا فيه ملامح الكون والحياة وأشكالها المتنوعة»[1].

ولهذا فإن عملية الإبداع الأدبي هي في الحقيقة لا يستقل بها الأديب المبدع وحده إذ لا بد فيها من مراعاة المتلقي ، وفي كل الأحوال مادام العمل الأدبي سيقدم لهذا المتلقي بلغته، فهذا الأخير هو صاحب اللغة والمتعامل بها وهو الطرف الثاني في عملية الإبداع والتي هي «شركة بين الأديب ومن يتجه إليه أدبه... فلا بد إذن لكي تنجح هذه الشركة ويؤدي العمل الأدبي وظيفته ويحقق غايته بأن يراعي المبدع ساعة إنتاجه هذا المتلقي ، ويعمل على أن يفهمه أو يقنعه أو في أقل تقدير أن ينقل إليه حالته الشعورية»[2].

فمن الإجحاف أن يكتب الأديب دون مراعاة متلقيه من قراء ومستمعين فواجب الأديب الأول نقل تجربته للآخر،ومن هنا لابد من التسليم أن الأعمال الأدبية توجه للمتلقين سواء كانوا قراء أم مستمعين .

ولهذا يفترض بكل عمل أدبي مادام قد كتب لكي يوجه إلى القارئ أن يفصح عن شيء ما أو أن يخرج منه هذا القارئ المتلقي بشيء ما «فالعمل الإبداعي ليس خطابا تقريريا أو جهدا تسجيليا أو بحثا في التاريخ ، أو نقلا مباشرا للوقائع والخبرات، وإنما هو خطاب مشحون بالقيم الفنية والجمالية منزاح عن الدلالات اليومية للكلمات و التعابير وإلا ما أصبح أدبا»[3].

---

[1] – محمد الرابع الحسني الندوي– الأدب الإسلامي وصلته بالحياة– مؤسسة الرسالة (ب.ط) 1985.ص: 17.
– أنظر: د. ميشال عاصي – الأدب والفن– بحث جمالي في الأنواع والمدارس الأدبية والفنية–مؤسسة نوفل "بيروت" –لبنان– ط3 / 1980.ص: 77.

[2] – د. أحمد هيكل– الأدب الإسلامي يصور الكون والحياة والإنسان من خلال رؤية إسلامية – مجلة الأدب الإسلامي تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية المجلد 06/ العدد 1420/24. ص:68.

[3] –د. رجاء جارودي– قضايا الأدب الإسلامية الثنائيات الأساسية "توافق أم تضاد" – مجلة الأدب الإسلامي – المجلد 07/العدد 1421/25/ص:05.

فالمبدع الحق هو من يعمل على توظيف تقنيات فنية تضمن للنص قيمته و أدبيته التي تتحقق داخله والتي تعمل على ضبط شرايينه ، إضافة «إلى أن الإبداع الأدبي نوع من الخلق الفني الإنساني الرفيع أخرجته لنا ذات مبدعة راقية شفيفة،تشعر بما نشعر وتحس بما نحس، وكأنها تعبر عن ذواتنا وتكشف عما لا نستطيع الإفصاح عنه وإن شذت عن ذلك أحيانا...»[1].

وبناءا على ما تقدم نجد بأن الأديب يجب أن يرتقي بفنيته وأدبيته على مستوى الشكل والمضمون ، فلا يكون مبتذلا أو أدبا ضعيفا.

ولأنه تعبير عن الحياة والإنسان والكون، فهو يتسع باتساع الحياة وتعدد جوانبها ونواحيها كل هذا يحتم عليه أن يكون راقيا ساميا في أفكاره وأهدافه وتطلعاته وكما أشار **أحمد أمين** في كتابه النقد الأدبي :«الأدب الراقي ينبغي أن تكون له صفة أخلاقية، ويجب أن يثير مشاعرنا الصحيحة لا المريضة وينمي طبيعتنا ، ولسنا نعنى بقول من يقول أن قيمة الأدب كبقية الفنون في قدرته على إثارة اللذة والسرور فينا بقطع النظر عما فيه من صفة أخلاقية ، ويعبرون بذلك عن قولهم "الفن للفن" والحق أن الفن لا قيمة له في ذاته إنما قيمته في أنه يمدنا باللذة الراقية ، ومن الحمق أن يعد فنانا راقيا من لم يصبغ فنه بالصبغة الخلقية»[2].

إلا أنه في الحقيقة يمكن اعتبار بعض النصوص أدبا حتى ولو لم تصبغ بصبغة خلقية، وهذا ما نجده في بعض الأعمال الشعرية والأدبية منذ العصر الجاهلي إلى اليوم. فهل عبر هذا الأدب عن حقيقة أم هدف ما؟.

كما أن المشاعر الخلقية أرقى بلا شك من غيرها من المشاعر، أي أن الأدب الراقي لا يمكن أن يقاس بمقياس اللاخلقية ،فهناك الكثير من الكتب الأدبية المتميزة «تمثل الجمال والقوة والحقيقة ، وهي من الناحية الخلقية تمثل الرذيلة وتميت الوجدان وتضعف الإرادة وتحمل على الاستهتار بالقوانين الخلقية والاجتماعية»[3].

وهذا الصراع قائم منذ الأزل فقد تنازعت البشرية عبر أزمانها أنواعا من المبدعبن في كل فن ويتجلى هذا في قوله تعالى: «**والشعراء يتبعهم الغاوون ، ألم تر أنهم في كل واد يهيمون . وأنهم**

---

[1] – د. عبد العاطي كيوان – أدب الجسد بين الفن والإسفاف- دراسة في السرد النسائي – مركز الحضارة العربية –القاهرة- ط2003/01. ص:07.

[2] –د. أحمد أمين : النقد الأدبي – مكتبة النهضة المصرية –ط1976/04. ص:34.

[3] –المرجع نفسه ص: 35.

يقولون مالا يفعلون. إلا الذين آمنوا وعملوا الصالحات وذكروا الله كثيرا وانتصروا من بعد ما ظلموا وسيعلم الذين ظلموا أي منقلب ينقلبون »[1].

فقد اختلف هؤلاء مع واقعهم وذوق عصرهم ، فحملوا الفن مالا يطيق ، كل حسب وجهة نظره فبدى هذا الأخير إن حمل لفظا جميلا مشرقا وكان في لغته ساميا كان مضمونه بعيدا عن صفة الجمالية والإنسانية ، كان شتاتا يحمل مضامين لا تقبلها ولا ترتضيها أخلاقيات المجتمع.

وهناك أسئلة تترائى في مخيلتنا ،سافرة عن أغراضها، تنقلنا إلى صراع الأدب والدين ، هذا الصراع الأبدي المتواصل ، فإن كان الإبداع يعبر عن المجتمع فإنه يعبر- بلا شك- عن مبدعه في المقام الأول وعن رؤية ذاتية خاصة به «تلك الرؤية التي تكون صدى لعالم حالك هو عالم الفنان ذاته وعالم النفس في شرودها وجموحها معا ، وهنا تصطدم تلك النفس اصطداما لا يعبر عن وجهتين متناقضتين بقدر ما يعبر عن شيء من القطيعة والمواجهة بين الذات والعالم »[2].

وهنا يقف الأديب عبر تلك المسافة بما تحمله من إيديولوجيات موقف الحائر المتردد ، وإن غلف هذا بشيء من التمرد والجموح والمحاورة أحيانا إلا أن الفن «يصدر من الحياة ويغذي الحياة ، إذا فلا يمكن أن يهمل مسؤوليته اتجاه الحياة، ومن السخف التحدث عن الفنان كأنه يقف مستقلا عن الأخلاق»[3].

ومادة الدين «هي الحياة والنفس والإنسانية ومقوماتها الدين الصادق المنزل من عند الله هي الصدق والأصالة والمثل العليا التي تتواءم مع واقع الحياة وتتطور معها وتشبعها بالسعادة والحب والإخاء والعدالة والحرية»[4].

وغاية الفن الإمتاع والفائدة والتحريض على بناء مجتمع أفضل، أما غاية الدين لا تخرج عن إسعاد البشرية واستمتاع البشر بحياتهم بسيطرة المثل الفاضلة في علاقاتهم الإنسانية، و التهيؤ لعالم آخر والتنفير من المظالم و الانحرافات والعمل على هدمها.

فإذا كان الأدب بلا مضمون فهو خواء وفراغ ، والأكواب الفارغة لا تروي ضمأ، والثمرة العفنة لا تستصيغها النفس ، والعشوائية في أي شيء سذاجة وجنون ، فهذه المتناقضات تمثل الأدب الذي يحيا بلا فكرة وبلا مضمون سام يرتقي به إلى درجة الرفعة والسمو فلا بد إذن «للفن من

[1] – سورة الشعراء الآية : [224- 227].

[2] – د. عبد العاطي كيوان – أدب الجسد بين الفن والإسفاف- ص: 8.

[3] –د. أحمد أمين- النقد الأدبي –ص: 131.

[4] – نجيب الكيلاني- الإسلامية وا لمذاهب الأدبية – مكتبة النور –طرابلس- ليبيا ط1981/02. ص:14.

مضمون، ودعامة هذا المضمون أفكار وفلسفات مستمدة من واقع البشر الذي يتطابق حتما مع واقعية الدين النظيف المبرأ من الشوائب وهوى المفكرين والمنحرفين...»[1].

فمادة الأدب هي الحياة والنفس الإنسانية ومقوماتها هي المضامين السليمة والصدق والأصالة الفنية، وغايتهما الإمتاع والإفادة والتحريض على بناء مجتمع أفضل.

إلا أننا نقر أن الأديب لا يأتي في كل الأحوال بما يروق للجماعة، وتقبل به أو يستهوي ذوقها أو ترضيه سواء كان هذا على مستوى اللغة والتراكيب الفنية، أو على مستوى المضامين والأفكار.

والأدب في أبسط تعريف له «هو التعبير الجميل عن الخاطر النبيل، والخاطر النبيل لن ينحط إلى إسفاف مبتذل»[2].

فالإبداع الأدبي نتاج القرائح وجني العقول فهو عصارة ذهنها الواعي عبر بصيرتها النافذة وشفافيتها المتجذرة في عالمها المخبئ ومنبع رؤيتها هي سواء كانت قبيحة أم فاضلة ، أصيلة سامية أم عربيدة جاهلة ، هي رؤية خاصة تجسد هذا كله عبر بصيرتها وصيرورتها في فجورها أو إيمانها على السواء.

«فالسامي يستمد من السمو ونقيضه يستمد من الانحدار والتقوقع والهزيمة، هزيمة النفس واستلابها واستهجانها لموروثات الجلال الأعلى، دون الأدنى فالقيم تستمد من السماء ولا يستمد منها إلا الراقي والأعلى والسامي، في حين يأتي المسف من الإسفاف والمنحدر من الانحدار».[3]

ونحن على يقين أن الكثير من الروايات تصف ظروفا وأحوالا تبعث في النفس هيجانا عصبيا حادا غير مشروع ولا منظم، فلا تبعث إلهاما شريفا بل على العكس تثير الشهوات وتفتح الطريق أمامها في غير هدوء واعتدال واتزان وهذا ما يتناقض مع الأدب الراقي الذي يحرك العاطفة والشعور في حالة صحيحة حقة متزنة وواعية ، وكما يشير الدكتور " أحمد أمين " في وصفه للروائي الناجح بقوله:«هو من يقوي روحنا ولا يترك عواطفنا ومشاعرنا في حالة هيجان وفزع ينتهي بالسقوط والتدهور»[4].

---

[1] – د. نجيب الكيلاني– الإسلامية وا لمذاهب الأدبية – مكتبة النور –طرابلس– ليبيا ط1981/02. ص:13.

[2] –د. محمد رجب البيومي– بين الأدب والنقد– الدار المصرية اللبنانية ط01/ سبتمبر 1997. ص: 234.

[3] – د. عبد العاطي كيوان– أدب الجسد بين الفن والإسفاف – ص:24.

[4] – أحمد أمين–النقد الأدبي– .ص:102

ولهذا نستشف مقياسين للأدب مقياس أدبي والآخر أخلاقي:[1]

- **المقياس الأول**: يقيس الأدب بما فيه من **فن سواء وافق الأخلاق أم لم يوافقها**.
- **المقياس الثاني**: فيقدر الأدب بمطابقته للخلق أم عدم مطابقته، إلا أنه في الحقيقة كلا

المقياسين مهم، فالمقياس الفني في التقويم الأدبي والمقياس الخلقي في التقويم الخلقي.

و خير أدب ما كان راقيا في ناحيته الفنية وراقيا في ناحيته الخلقية.

ومن المؤكد أن القلوب تصدأ وقدر من الأدب الراقي يستطيع أن يجلو صدأها وكذا النفوس تتبلد نتيجة العادة المتكررة في الحياة، وقدرا من الأدب الفني الراقي شكلا ومضمونا يخرجها من بلادها وكآبتها «فالأدب إذا بالمعنى العام أو وفق النظرة الشمولية تعبير متكامل عن الحياة في شتى لحظاتها وحالاتها المختلفة »[2].

ب- ضروب الأدب من المنظور النقدي الإسلامي:

و يرى الإسلام أن الأدب كسائر الفنون، هو تعبير موح عن قيم روحية وهواجس إنسانية ينفعل بها ضمير الفنان أو صاحب الروح الشاعرة.

ولهذا يمكننا أن نصنف الأدب إلى ضروب ثلاثة هي على النحو التالي:

* **الضرب الأول**: ضرب يحاول أن يصور الإنسان في صورته المقهورة، أي في لحظات ضعفه واستسلامه لنفسه الأمارة بالسوء ، فهو دائم التتبع لزلات الإنسان وعثراته وكبواته بما فيها النابعة عن بشريته وعن طبيعته التي فطر عليها «فيحاول دائما وبمختلف الوسائل أن يلطخ الفضيلة ويفسد العلائق الفطرية الطاهرة بين الناس ، ويرى أن الأخلاق والحياء والمروءة إنما هي أغلال يجب إزاحتها»[3].

وهذا النوع من الأدب هو الذي يخالف التصور الإسلامي و يضاده فهو أدب العقائد والمذاهب والإيديولوجيات المنحرفة عن الإسلام وعن التصور الإسلامي للحياة أو«أدب العبث والهدم، أو الأدب الوجودي المتمرد، وهذا ما يصطلح على تسميته بأدب الجنس و الانحلال الخلقي والأدب

---

[1] -أنظر: المرجع السابق ص: 102.

[2] - إبراهيم نويري - مجلة الأدب الإسلامي – المجلد 08 –العدد 31-2002. ص:62.

[3] - د. أنور الجندي –خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث – دار الكتاب اللبناني بيروت.ط1985/02 . ص: 420.

الأسود، هو أدب الحداثة الفكرية المدمرة ، وليس أدب الحداثة بمعنى التجديد في المضمون والشكل والسير وفقا للمذاهب الأدبية الغربية التي لا توافق هويتنا الإسلامية»[1].

فالكثير من الكتاب العرب المسلمين قد اقتفوا آثار الكتاب الغرب في اعتمادهم على مختلف الآداب الغربية محاولين فصل الدين عن إبداعهم ، فلم يعنوا بتوظيف رموز وشفرات إسلامية تحقق انتماء هذا النص للعقيدة الإسلامية من جهة وللمبدع المسلم من جهة أخرى ، وحتى إن لم يعمل على تحقيق إسلامية هذا النص يجدر به أن يحقق رقيه وعلوه وتميزه، أي أصالته لغة وفكرا.

إضافة إلى توظيف هذه الرموز الدينية الإسلامية توظيفا سلبيا على حد قول نجيب الكيلاني[2]، فنجد في بعض هذه الروايات رجال الدين رمزا للبلاهة والسذاجة ونموذجا للسلبية المشينة، و لم تسلم حتى مقدسات هذا الدين كالمصحف الشريف من هذا التوظيف المنفر في المواقع التي لا يصح أن يوظف فيها.

و انكبوا على الرموز الغربية عن التراث العربي وعن ثقافة القارئ المسلم، كأسماء الآلهة المستمدة من الأساطير اليونانية إلى غير ذلك، وقد يجهل بعضهم الخلفية الثقافية والتاريخية لهذا الرمز.

فهذا الصنف من الأدب في الرواية لا يبالي بمجالات العمل في الكون والحياة «يدخل في كل مكان مثل البهيمة الهاملة ، ترعى فيما تشاء، ولا تفرق بين الصافي والعفن، والطيب والخبيث، ولا تبالي بالفرق بين المراعي الفائحة والقاذورات النتهة، فهو لا يبالي أين وقع وماذا أفسد بل إنه حينما يدعي الحرية يرى أحب مجالات عمله كل صورة مثيرة للعواطف ، وكل ما يغذي النزوات ولا يهمه ما أتى به من انهيار وفساد ، فهو يتلقى روحه وإرشاده من هوى الإنسان وحياة كل هائم من الحيوان»[3].

وبديهي أن هذا النوع من الأدب وإن كان يمس بعض انفعالات الإنسان التصويرية وبعض الجوانب الحيوية المركزة في فطرته وتركيبته الطبيعية ، ونحن لا ننكر في الحقيقة جودة هذا الأدب الفنية من لغة وبرنامج سردي وتصوير للأحداث والشخصيات مما يبهر القارئ فيتأثر به وبما يحويه، وحتى إن كان صادقا في تقديم بعض مشاعر الإنسان المنفلتة منه البعيدة عن قيم الدين، فينبغي للسارد أن ينمي ما بدأه بانتصار القيم والأخلاق عن الرذيلة والإسفاف.

---

[1] – د.عبد القدوس أبو صالح – إسلامية المضمون ليست شفيعا للكاتب أن يقصر في جمالية الشكل– المجلد 06– العدد 1420/22.ص:29.

[2] –أنظر: نجيب الكيلاني – الإسلامية والمذاهب الأدبية – ص: 25.

[3] – محمد الرابع الحسني الندوي – الأدب الإسلامي وصلته بالحياة– ص:20.

* **الضرب الثاني**:وهو الأدب الحيادي أو الأدب المباح الذي لا يخالف التصور الإسلامي وإن لم يلتزم به أو يصدر عنه، وهذا النوع من الأدب هو أدب جمالي محض أو أدب التسلية والترويح عن النفس[1] .

أو ما يطلق عليه **الشيخ الحسن الندوي** " أدبا جيدا " أو " أدبا صالحا "[2]، ويوافقه **الدكتور محمد بن عزوز** في مصطلح " الأدب الصالح "[3]، و**الدكتور عبد القدوس أبو صالح** " أدبا موافقا"[4].

وسواء صدر هذا الأدب من أديب مسلم أم من غير مسلم، المهم أنه أدب محايد لا يمس أصول الدين ولا يخاطب غريزة الإنسان بصورها الضعيفة المتدنية فهو" أدب الفطرة " الذي لا يخدش الحياء ولا يقلل من إنسانية الإنسان ، منبثق من فطرة الإنسان التي فطر بها ، سواء التقط هذا التصور من دين أم من عقل أو من عرف، فكل هذا نابع من الفطرة الصحيحة للإنسان [5].

فهو يعالج قضايا المجتمع الاجتماعية والسياسية والاقتصادية دون أن يظهر الملامح الإسلامية داخله، أي أنه ناتج عن فطرة الإنسان التي متعه الله بها وفضله عن سائر المخلوقات فما اكتسبه بالفطرة هو ما يوظفه داخل نصه الإبداعي.

ويدخل ضمن هذا النوع أدب الاستمتاع والتسلية ، وحتى هذا الأدب لا يرفضه الإسلام فالحياة كما نعي ليست هزلا صرفا وليست جدا صرفا ، وإنما هي مزيج بين هذا وذاك، والتسلية والمزاح تحق لكل إنسان ، فلا مانع أن يشمل أدبنا ألوانا من المأساة والملهاة وأن يضحك ويبكي ولكن هناك بعض الأمور التي تراعى ، فلا مانع من وجود أدب ساخر ولكن يشترط فيه «العفة وعدم الإفحاش في القول ، تمزح ولا تقول إلا حقا»[6].

* **الضرب الثالث**: وهو الأدب الذي ينبني على التصور الإسلامي للحياة والذي يمثل «التعبير الفني الهادف عن الحياة والكون والإنسان وفق التصور الإسلامي»،[7] وإذا حللنا عناصر هذا التعريف يتضح لنا المفهوم المتميز للأدب.

---

[1] – أنظر: عبد القدوس أبو صالح– إسلامية المضمون ليست شفيعا للكاتب أن يقصر في جمالية الشكل.-مجلة الأدب الإسلامي ص: 29.

[2] – أنظر:عبده زايد– قضية المصطلح في النقد الأدبي الإسلامي– مجلة الأدب الإسلامي – المجلد 06-العدد 1420/24.ص: 10.

[3]– أنظر: المرجع نفسه ص: 10.

[4] –أنظر: المرجع نفسه ص:10.

[5] – أنظر لمرجع السابق ص:10.

[6] – نجيب الكيلاني – الإسلامية والمذاهب الأدبية–ص: 35.

[7] – أنظر: عبد القدوس أبو صالح .– المجلد 06-العدد 1420/22.ص:26.

فالعنصر الأول: هو "التعبير الفني" أي أن الأدب يهتم بالقيم الفنية والجمالية فلا يقبل أن يتدخل فيه نص لا تتحقق فيه الفنية ، لأنه لا يمكن أن يسمى أدبا ، فليست إسلامية المضمون شفيعة للأديب أن يقصر في جمالية الشكل ولا في التجويد الفني .

* أما العنصر الثاني: فهو "أدب هادف" أي أن يكون لهذا الأدب هدف يريد الوصول إليه وأن يكون ملتزما عفويا نابعا من إيمان هذا الأديب المسلم دون أن يكون التزاما إجباريا لأن هذا الأخير لن يجعل الأدب يتميز بفنية وجودة عالية بل سيتحول إلى صناعة كما كان قديما.

*العنصر الثالث: " تعبير عن الحياة والإنسان والكون" وهذا ما يحقق شموليته، أي أنه يشمل أي موضوع وأي تجربة إنسانية، فليس هناك موضوع يخطر على بال الأديب المسلم إلا ويمكن تناوله في صبغة أدبية.

* أما العنصر الأخير: «وفق التصور الإسلامي» أي أن الأدب الصادر عن أديب مسلم يفترض أن يتميز بإسلامية مضمونه ملتزما بكتاب الله وسنة نبيه صلى الله عليه وسلم، فلا يكون أدب دعوة دينية لأن هذا الجنس الأدبي له خصائص تميزه ، ولكنه يعمل على احترام حدود الدين والتي هي حدود الصلاح والبناء والإنسانية .

فهو تصور جمالي في الشكل والمضمون معا، فيستمد جماله شكلا في ارتقاء كلماته ولغته فكانت ألفاظه سامية نقية صفاء هذا الدين الذي ينبذ كل قبيح من لفظ وفعل، فلغته راقية موحية وألفاظه معبرة هادفة ، أما المضمون فهو مضمون فكري نابع من قيم الإسلام وهذا ما يجعل من «المضمون والشكل الفني نسيجا واحدا معبرا أصدق تعبير، ويعول كثيرا على الأثر أو الانطباع الذي يترسب لدى المتلقي ويتفاعل معه ويساهم في تشكيل أهوائه ومواقفه... »[1].

فهو يستوعب الحياة بكل ما فيها ويتناول شتى مظاهرها و مشاكلها وقضاياها وفق تصور إسلامي صحيح لهذه الحياة.

كما أن هذا الأدب يدفع بالإنسان إلى الأعلى، فيصور الحياة الواقعة بآلامها وآمالها ويشحن النفوس بالعزم وينير سلوك الصديق مع الصديق، وسلوك الرجل مع المرأة ويصور انفعال الرجل في الأحداث وشعوره بالعواطف وتأثره بكل مؤثر«فهو التعبير المؤثر الجميل، وهو نثر سلس، وشعر رائع

[1] – سهيلة زين العابدين– الأدب الإسلامي يمثل هويتنا الإسلامية– مجلة الأدب الإسلامي – تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية –المجلد 08– العدد 2002/31. ص:63.

وصور زاهية الأسلوب الأدبي ، وهي تقريع وعتاب وتطريب وإمتاع، وبيان وإفهام، إنه مرآة كلامية للحياة الإنسانية في أحوالها النفسية والكونية»[1].

كما أنه أدب موجه يخاطب الفطرة البشرية كما يخاطب أشواق الروح والضمير العفيف، فهو بهذا يشكل تصورا عاما للحياة ولعلاقة الإنسان بهذه الحياة وعلاقته بالبشرية ككل.

إضافة إلى أنه يستمد رموزه من الثقافة الإسلامية النابعة من أصالة التراث الإسلامي وقيمه الفكرية الأصيلة ، ويعود للأسلوب البلاغي القرآني المعجز محاولا أن يستمد منه أوامره تعالى ونواهيه، ليحقق إسلامية نصه الإبداعي.

[1] – د:محمد الرابع الحسني الندوي–الأدب الإسلامي وصلته بالحياة– ص:21.

المبحث الأول: إسلامية الأدب – الماهية والمصطلح-

حين ساد الوعي المنهجي في العالم العربي الحديث في مختلف مجالات المعرفة، اتجهنا إلى الغرب نقتبس منه ونستعير مناهجه الأدبية والنقدية في الدراسة الأدبية .

ويعبر ابن خلدون عن هذا الانتماء بقوله: «فالمغلوب مولع أبدا بالإقتداء بالغالب في شعاره وزيه، وحلته، وسائر أحواله وعوائده، والسبب في ذلك حركة في النفس، إن ال نفس تعتقد الكمال في من غلبها وانقادت إليه، إما لنظره للكمال بما وفر عندها من تعظيمه أو لما تغالط به من انقيادها ليس لغلب طبيعي إنما هو لكمال الغالب، فإذا غالطت بذلك واتصل لها اعتقادا فانتحلت جميع مذاهب الغالب، وتشبهت به وذلك هو الإقتداء أو لما تراه والله أعلم، من أن الغالب لها ليس بعصبية ولا قوة بأس وإنما هو بما انتحلته من العوائد والمذاهب تغالط أيضا بذلك عن الغلب»[1].

فلو طبقنا هذه البديهية على النصوص الأدبية والدينية ينكشف لنا الأثر الذي تحدثه المضامين اللغوية في تجربتها مع الإبداع والتلقي من قبل الآخر.

وفي مقدمة ما استعرناه من هؤلاء مناهج الدراسة الأدبية فأخذنا نطبق تلك المناهج الغربية على أدبنا قديمه وحديثه إلى أن وصل بعض الأدباء والنقاد العرب إلى درجة محاكمة التراث انطلاقا من منطلقات ومعايير غربية فكان الثناء لهذا التراث حين وافق بعض المفاهيم الأجنبية الحديثة وأدار ظهره واتهمه بالقصور والجمود والتحجر حين انعدمت تلك العلاقة في نظره، فقطع معه كل صلة[2].

إلا أننا في الحقيقة نجد أن التراث الحقيقي ممتد ومستمر نستحضره باستمرار وبحسب الحاجة إليه.

وتعدد هذه المذاهب الغربية كان نتيجة لظروف واتجاهات سياسية، اجتماعية مختلفة، باتت تتخذ من الأدب سلاحا تناضل به عن نفسها ومنبرا تعلن من عليه مبادئها وأهدافها ومثلا تصوغ على غراره أبناءها ومؤيديها، فجعلت من الأدباء مهندسين للبشرية.

وتتفق كل هذه المذاهب (رومانسية، كلاسيكية، واقعية...) في «البحث عن معالم للوجود الإنساني وذلك بسبب اعتمادها على الفلسفات الإلحادية التي تنكر وجود الله» [3].

---

[1] -عبد الرحمان بن خلدون- المقدمة- دار القلم بيروت ط07- 1989- ص:174.

[2] -أنظر: علي الغزيوي (عضو رابطة الأدب الإسلامي العالمية) –مدخل الى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس" العدد 06-2000ص:16.

[3] – د. محمد علي وهبة – موقف الأدب الإسلامي من الآداب الغربية- مجلة الأدب الإسلامي، تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية- المجلد09-العدد 33-2002.ص:

و لم يكن هؤلاء على خطأ فيما ذهبوا إليه في اعتمادهم على الأدب في نشر مبادئهم والترويج لمذاهبهم، فللكلمة سحرها الذي لا يقاوم وللأدب قدرته التي تدفع على غزو النفوس، والتأثير في العقول وصياغة الوجدان وتوجيه السلوك رغم ما تحمله أفكارهم ومذاهبهم من متناقضات .

إلا أنهم عبدوا طريقا مشوا عليه في إبداعهم الأدبي، على عكس أدبائنا العرب الذين حاولوا استيراد هذه المذاهب بما تحمله من معتقدات وقيم ونظرة للحياة والإنسان والكون غافلين عن حقيقة هذه المذاهب الأدبية الغربية والتي نشأت في بيئات ومجتمعات تختلف في تقاليدها وأعرافها وثقافتها عن بيئتنا العربية الإسلامية .

مما أحدث الخلل وكشف عن كثير من التجاوزات، فهي مغايرة«لروح أمتنا ومثلنا وتطلعاتها لا تصلح لنا ولا تعبر عن مفاهيمنا، ولا تعالج قضايانا»[1].

ناهيك عن تقديس الكلاسيكية مثلا للأدبين الروماني واليوناني وقيامها على تعدد الآلهة والصراع بينها وغير ذلك مما لا يليق بالإلهية، بالإضافة إلى تطرف الرومانسية في الذاتية حتى اتسمت بعض أعمال من اعتنقوها بالصراخ والصياح، أما الواقعية فتعمل على تشريح الواقع، لكن معالجته فنيا قد تغرقه في تشاؤم تضل فيه الإنسانية.

إلا أن هذا لا يجعلنا نرفض رفضا مطلقا المناهج المستوردة «لأن الفكر عطاء إنساني متكامل يتجاوز الحدود الضيقة ليصبح ملكا للبشرية جمعاء»[2]، فلا مانع في دراستنا لها والتعرف عليها لأننا قد نجد في بعض جوانبها ما يمكن أن نستفيد منه فنيا لا فلسفيا وأخلاقيا.

وسعينا الوحيد هو تأصيل منهجنا المتأصل المتميز الذي يأخذ ويعطي في المحافظة على مقوماته وخصائصه، فنعمل على محاولة استعاد الخيوط التي تصل الماضي بالحاضر، بعد أن حجبت بحجاب من الأفكار والأحكام المسبقة.

وبناءا على ما تقدم كان لزاما على الأدباء العرب أن يعملوا على تأسيس نظرية أدبية إسلامية تتماشى والنظرة الشمولية للكون والحياة والإنسان، ولأنه يتوجب علينا أن نصل إلى مرحلة الفطام واستقلال النظرة إلى أمورنا وقضايانا المختلفة بأعيننا نحن، فنقلع عن النظر إلى «أنفسنا والى سوانا بعدسة صنعتها أيدٍ أجنبية عن فهمنا للأمور وإحساسنا بالحياة وتقديرنا للأشياء»[3].

---

[1] – محمد عادل هاشم– في الأدب الإسلامي "تجارب ومواقف" دار القلم دمشق، دار المنار بيروت – ط01-1987 ص:24.

[2] – د. علي الغزيوي –مدخل الى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس" –ص:18.

[3] – سيد قطب– في التاريخ: فكرة ومنهاج – دار الشروق – القاهرة.ط05 -1982، ص:56.

وكذلك الأمر في مجال النقد، فنحن بحاجة إلى إعادة النظر في مناهجنا النقدية والأدبية، لأن تصوراتنا للحياة تختلف في معظمها عن تصورات غيرنا، ذلك«لأن الإسلام يرسم صورة معينة للحياة البشرية، صورة متكاملة، يحدد فيها النموذج البشري الذي يريد تكوينه والعلاقات الاقتصادية والاجتماعية التي تربط هذا المجتمع ونظام الحكم و العلاقات الدولية التي تنظم الحياة العامة»[1].

هذه الصورة التي يرسمها الإسلام للحياة لا يمكن تحقيقها بمجرد قراءة القرآن تجويدا وترتيلا، ولا بمجرد تسبيح الله بكرة وأصيلا، إنما هي تتحقق بترجمة المدلولات القرآنية إلى واقع، وبترجمة المشاعر إلى صور تعبيرية ليس الهدف منها مجرد التعبير ولكن ما وراءه من حركة وتطوير[2].

وعلى الرغم من أن تحقيق ذلك يبدو أمرا عسيرا لأنه يحتاج إلى تحمل كثير من العناء والمشقة في سبيل إعادة تربية النفس وتقويمها وانتشالها من الدوامة التي تضطرب في صراعات النفس والحياة، إلا أنه واجب ذو أولوية، وما يزيد من لزومه ما يترتب عن تحقيقه من نتاج هام في حياة الإنسان وكذا شعوره وإحساسه وفكره وعلاقاته وجلّ نشاطه ذلك أنه «حين يتم التكيف الشعوري في النفس البشرية بالتصور الإسلامي الإبداعي للحياة فإن أثر هذا التكيف يبدو في كل ما يصدر عن هذه النفس لا على وجه الإلزام والإرغام ولكن على وجه التعبير الذاتي عن حقيقة هذه النفس، يستوي في هذا التعبير أن تكون صلاة في المحراب، أو سلوكا مع الناس أو عملا فنيا وجهته تصور الجمال أو تصور الحياة بما فيها من القبح والجمال»[3].

1- مفاهيم أولية لمصطلح إسلامية الأدب:

إن لفظة " إسلامية" قد صيغت على وزن المصدر اليائي مع إضافة التاء القصيرة إلى صيغة النِسبة، وهذه الصيغة تفيد النسبة إلى الإسلام والقول به واتخاذه منهجا ومذهبا في النظر والتفكير والتصور والسلوك والإنتاج أيا كان[4].

ولهذا يكون الغرض من مصطلح الإسلامية « تحديد مذهب في البحث والنظرية تتكيف وتصف النظرة إلى الحياة والكون والإنسان عن علم وإدراك ووعي، اعتمادا على الرؤية الإسلامية النابعة من القرآن والسنة بالضرورة»[5].

---

[1] – د. علي الغزيوي –مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس" –ص:18

[2] –أنظر: سيد قطب– في التاريخ: فكرة ومنهاج صص:25-26.

[3] –المرجع نفسه ص:27.

[4] – أنظر: علي الغزيوي –مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس"– ص:104.

[5] – المرجع نفسه ص:104.

ولعل أول من استعملها في العصر الحديث فيما نحن بصدده هو الدكتور: نجيب الكيلاني في كتابه "الإسلامية والمذاهب الأدبية " الصادر في طبعته الأولى سنة 1962.

أما العنصر الثاني من عناصر المصطلح فهو " الأدب " وأبسط وأوضح تعريف له «أنه تعبير مباشر عن تجربة من التجارب الشعورية بواسطة اللغة في صياغة فنية سامية»[1].

وحين نتحدث عن إسلامية الأدب فإننا نعتبر أدبيته وفنيته تعني «وجهة النظر الدينية للإنسان والطبيعة فيما يتعلق بالمفاهيم الأدبية »[2].

وبطبيعة الحال فإن التناول الأدبي لموضوعات الإنسان والطبيعة يختلف عن التناول العلمي الفلسفي وغيرهما من أنواع التناول لما يتميز به من تناول فني بالضرورة من جهة، ومن جهة أخرى فإن توافر الشروط الفنية في الإبداع الأدبي وحده لا يكفي في الأدب الذي يريد أن يحقق إسلاميته، لأن هذا الأخير يرفض فكرة «الفن للفن» باعتباره ترفا وزينة وفي إطار الرؤية الفنية أيضا يستبعد الوعظ و الإرشاد المباشر والسطحية بل يهتم بالمضمون الذي يصوغه"المبدع" صياغة فنية وفق الشروط والمواصفات الفنية والجمالية المتعارف عليها في مستوياتها المقبولة[3].

فعلى النص الأدبي أن يتلبس بعضا من أغوار النفس ومن هنا«كان لا بد من وصل ما يحمله النص من قيمة فنية بما يتطلبه المجتمع الذي نشأ فيه النص أو المبدع، فينشئ النص الأدبي وهو واع بهذا التفاعل لذا يحاول دائما أن يكون التفاعل قويا»[4].

فالنص الديني أو الإسلامي أو الأصيل أو الروحي أو الإيماني الصوفي، كلها مصطلحات تقع ضمن دائرة مصطلح أعم وأشمل هو مصطلح الإسلامية (إسلامية النص) كما سبق وأن وضحنا مفاهيمها بصفة هذا الأخير يسعى إلى التأسيس لمفهوم أشمل تراعى فيه مفاهيم رؤية جديدة أساسها الخلفية العقائدية السياسية (ديني، صوفي، إيماني، روحي) التي قد تحتمل منظورات مغايرة تتماشى مع مفاهيم عقائدية أخرى (مسيحية، يهودية، بوذية) [5].

ومن هنا كان مصطلح " الإسلامية " أشمل وأحوط، بل إن مفهوم المصطلح يتجاوز المفاهيم الأدبية التقليدية في مذاهبها المعروفة (الواقعية، الرومانسية، الوجودية) ونجد الدكتور نجيب الكيلاني

---

[1] – المرجع السابق ص:104.

[2] – نجيب الكيلاني – الإسلامية والمذاهب الأدبية –مكتبة النور طرابلس –ليبيا- ط1981/02. ص:47.

[3] – أنظر:علي الغزيوي –مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس"–ص:106-107.

[4] – توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية في التراث النقدي إلى نهاية القرن4–منشورات عيون.الدار البيضاء /ط1987/02.ص:4.

[5] –أنظر: عبد القادر عميش– اشتغال الرمز الديني ضمن إسلامية النص – حوليات التراث – مجلة تصدرها كلية الآداب والفنون – جامعة مستغانم– العدد 02، سبتمبر 2004.

يقول« نحن لا نعتبر الإسلامية مذهبا كالواقعية والرومانسية، والوجودية و البرناسية...فالأدب أوسع من أن يحيط به مذهب محدود، وأرحب من أن نحصره في قيود من القواعد المحلية أو الطارئة »[1].

فشمولية المفهوم هي شمولية الرؤية الإسلامية للإنسان والكون، تتجاوز زمكانية الإنسان والأشياء، و«تمشي مع منطقهما المتطور المتجدد الأشكال، الثابت الجوهر، وتبعا لذلك تكون الإسلامية من الوجهة الأدبية والفنية أرحب من المذاهب وأرسى من القيود »[2].

لقد تركت تلك المذاهب والآداب الوافدة بالغ الأثر في الإنتاج الأدبي العربي فحولته عن ذاتيته وجوهره ومضامينه، « ولو أن أدباءنا كانوا خالصي النية في خدمة الأدب العربي لامتصوا من هذه المذاهب الأدبية خير ما فيها، ثم بنو لنا نظرية أصيلة مستمدة من جوهر أدبنا ووفق مفاهيمه وقيمه ومناهجه» [3].

بيدا أن الإسلامية في الأدب لا تتعارض مع الانفتاح على العالمية والتأثر بفنونها شريطة ألا يكون الكاتب ناقلا لمضامينها التي تخالف التصور الإسلامي للإنسان والكون والحياة[4] .

فترفض في الوقت نفسه الرؤية الأحادية وتضيف المنظور الذي تبنته المذاهب الأخرى وانبثقت منه باعتباره منظورا ماديا، بعدا روحيا غيبيا يتجاوز المحدود إلى المطلق والحسي إلى المعنوي وعالم الظاهر إلى عالم الباطن والصراع في صيغة الطبقية الإنتاجية إلى الصراع في صيغة الإنسانية الشاملة[5].

وإذا كانت بعض المذاهب الأدبية تنبثق من منظور عبثي لا معقول فإن الإسلامية على النقيض تماما، «تقوم على الهدفية والمعقولية والجدوى، وترى في العالم والتاريخ والمجتمع فرصة للتحقق بالمصير». [6]

فإذا كانت الرومانسية تبحر بعيدا باتجاه العاطفة البشرية وتنساق مع منازعها وأشواقها و"السيريالية" توغل باتجاه الطبقات البعيدة للنفس البشرية، حيث تلعب الغريزة دور السيادة في أنماط السلوك فإن «الإسلامية إذ تعطي مساحة ما لهذا كله، فإنها تتجاوزه صوب" الآخر" بعيدا عن

---

[1] – نجيب الكيلاني – الإسلامية والمذاهب الأدبية– ص:47.

[2] –المرجع نفسه –ص: 47.

[3] – أنور الجندي– خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث – الموسوعة الإسلامية العربية ج07– دار الكتاب اللبناني ط02-1985.ص: 67.

[4] –أنظر:: محمد النقيب– أسلمة الأدب القصصي المترجم – مجلة الأدب الإسلامي المجلد 09– العدد 2003/36. ص:40.

[5] –أنظر: عماد الدين خليل– هل للإسلامية "مذهبها " المتميز ومنهجها الخاص في الدراسة الأدبية؟– مجلة الأدب الإسلامي – المجلد06– العدد1420/22 –ص:36.

[6] – المرجع نفسه– ص:36.

"الأنا" وباتجاه القدرة على السيطرة وصياغة المصير بعيدا عن التسيب والضبابية والفوضى التي تتمخض عن إطلاق العنان لغرائز الإنسان في عوالمه السلفية المعتمة»[1].

وحيثما قلبنا الأمر على وجوهه وجدنا في التضاد المتميز للإسلامية عن المذاهب الأخرى، ما يجعلها تنفرد بمذهبيتها، ويمنح معطياتها الأدبية مواصفات وخصائص تصنع لها هذا التفرد والتميز.

وتعتبر إسلامية الأدب ونقده من المفاهيم الجديدة التي عرفتها النظرية الأدبية والنقدية حديثا، فأصبح المنهج الإسلامي في النقد الأدبي قضية بارزة وموضوعا شاغلا لعدد من الدارسين، وإذا كان النقد مهما كان اتجاهه لازما للأدب، وكان الأدب سابقا على النقد من حيث زمن الوجود فإن قيمة النقد تبقى ذات أهمية بالغة، بل إنه نوع من الإبداع والخلق بطريقة خاصة لا يكون الانفعال فيها مباشرا مع الأحداث المؤثرة كما هو الحال عند المبدع، بل تكون علاقته وتأثره بالنص أو الأثر الأدبي نفسه وهذا «يفرض علينا أن نميز بين نقد حق أصيل مبدع وبين مجرد انطباعات وخواطر وملاحظات »[2].

وبناءا على هذه الأهمية الكبرى للنقد لا يمكن تصور استمرار العملية الإبداعية بدونه من جهة ومن جهة أخرى فإن أي منهج مستورد غير نابع من الفكر الإسلامي والمعطيات الكبرى للثقافة الإسلامية لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون صالحا لدراسة ذلك الأدب «فلا يستطيع أن يضع يده على خصوصيتنا، أو يعانق همومنا، أو يستجيب لتطلعاتنا كما ينبغي وبالقدر الذي يناسب فكرنا وحضارتنا وبيئتنا»[3].

فالنص الديني الإسلامي يلزمه نص نقدي له من الرؤية الإسلامية ما يسمح له بتشريح جسدية النص، أي أنه قادر على رصد المكونات الإسلامية للنص(فكرة، لغة، أسلوب، نصوص متناصة...).

ولهذا سعى بعض الدارسين والنقاد إلى تأصيل منهج إسلامي أدبي وإبراز منطلقاته ودواعيه وإجمالها على النحو التالي[4] :

* الوعي الذي أفرزته المرحلة الراهنة بضرورة التمييز بين ما هو إسلامي وما هو دخيل في مختلف مجالات الحياة تفكيرا وسلوكا وإنتاجا ماديا.

* التجارب الإبداعية التي بدأت تأخذ طريقها على درب الأدب الإسلامي في الشعر والرواية والمسرح... وهي في حاجة إلى التوجيه وإنارة الطريق لتعميق تجربتها وتهذيب محاولاتها

---

[1] – عماد الدين خليل– مرجع سابق. ص:36.

[2] – د. علي الغزيوي –مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس"– ص:29.

[3] – المرجع نفسه ص:29.

[4] –أنظر: المرجع نفسه ص:20-21.

والسمو بها، فقد عمل النقد الإسلامي على محاولة تصحيح الكثير من المفاهيم وتقويم جملة من التصورات التي ارتكز عليها الأدب.

* الوعي بعدم ملائمة كثير من المناهج الغربية في التعامل مع التجربة الإسلامية المعاصرة في الإبداع الأدبي لأنها نبتت في تربة غريبة عنها لها مميزاتها الخاصة وخلفياتها وتصوراتها النابعة من فكرها وواقعها ونقلها كما هي إلى تربة أخرى لا تخلو من تعسف وإسقاط، فهي تتعامل مع النصوص بطريقة تخرج التصور الإسلامي ومعاييره من الحسبان وترسخ بعض الانحرافات الفكرية، فلا يعير اهتماما لسوء توظيف النص القرآني أو الحديث النبوي الشريف أو الشخصيات والأحداث الإسلامية، كما لا تقف عند ما يصيبها من تحريف وتشويه،لهذا كله لابد من ترسيخ منهج بديل يوافق التصور الإسلامي الصحيح للإنسان والكون والحياة وهذا التصور الإسلامي هو المعادل والنظير لمفهوم الفطرة الإنسانية.

كما أن هذا التوجه الإسلامي في الكتابة الأدبية ليس دعوة منبثة الجذور فجذور هذا التصور والمنهج ضاربة في أعماق التاريخ وتعود إلى ما يزيد عن أربعة عشر قرنا منذ صدر الإسلام، فهو وليد الدعوة الإسلامية وليس غريبا عن المجتمعات الإسلامية ولا عن الدراسات فيها لأنه غير مستورد «بل هو وليد البنية الثقافة الإسلامية وابن شرعي للحضارة الإسلامية القائمة على الأخلاق والفضيلة»[1].

وتبقى مهمة الباحثين في تحديدهم لتصور شامل للإسلامية في الأدب وتوضيح معالم منهجها في الدرس والنقد والكتابة ليست يسيرة لتغلغل المفاهيم والمناهج الأجنبية في أذهان شبابنا ومثقفينا وفي كتبنا، وسيطرتها على مختلف الدراسات وكذا تحليل الخطاب الأدبي إضافة إلى بعض مناهجنا الدراسية في مختلف المراحل التعليمية.

2-الإسلامية بين المنهج والنظرية والتطبيق:

إذا كان أي منهج يستند بالضرورة إلى نظرية ما تدعمه، فإن المنهج الإسلامي في الكتابة الأدبية يستند إلى النظرة القرآنية للإنسان والكون والحياة وما يحكمها من علاقات منتظمة هادفة والى المدرسة القرآنية الخالدة[2].

إن الإسلام لم يقف في وجه الأدب عامة شعرا أم نثرا فلم يلجم الأفواه ويسكت القرائح،بل رسم لها المجال الصحيح الذي يجب أن تتحرك داخله، فوجه المواهب الإبداعية الإسلامية لترتفع بالإنسان إلى مراتب السمو والتكريم التي تتلاءم ورسالته ومحاولة ضبطها بناءا على مجموعة من

[1] - د. علي الغزيوي -مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس. ص 24.
[2] - د. علي الغزيوي -مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس"- ص81.

الضوابط والمعايير التي تحد من الفوضى و الاضطراب، ومن بعث حياة العبث والتسيب، فما كان للإسلام إلا أن حاول تهذيب الطباع والقرائح وصقل المواهب صقلا جديدا.

وهكذا كان الصدق والاعتدال والبعد عن المبالغة والوضوح والسماحة في اختيار الألفاظ والتراكيب وجمال الأداء ونبل الغاية، وما ناسب ذلك من أهم المواصفات التي ارتضاها الإسلام في الأدب انطلاقا من الحديث النبوي الشريف «**إنما الشعر كلام مؤلف، فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق منه فلا خير فيه**» وكذا قوله صلى الله عليه وسلم: «**إنما الشعر كلام فمن الكلام خبيث وطيب**»[1] .

وانطلاقا من هاذين الحديثين تتضح المقومات الأساسية في بناء النظرية الإسلامية داخل العمل الأدبي والتي تجمع بين المضمون والشكل في نظرة شمولية متكاملة.

وبناءا على ما تقدم يفترض الاهتمام "بالإسلامية" على أنها مذهب أدبي شامل ملم «فالنشاط الأدبي ليس إبداعا فحسب كما أنه ليس قراءة نقدية للنص الإبداعي فحسب، وإنما هو فضلا عن هذا وذاك مذهب أو مدارس في الإبداع تتشكل وفق المنظور أو الإطار الشامل الذي يتكون العمل الأدبي في رحمه »[2].

ويسعى النشاط الأدبي كافة إلى استخلاص المفردات الشمولية لكي تصنع توجها ذا شخصية وملامح محددة ومتميزة، ولهذا فلا بد أن تكون "الإسلامية" في الأدب مذهبا وليس مجرد معيار رؤيوي تقاس به أو تحال إليه الأعمال والنصوص الإبداعية[3].

وتتميز هذه الأخيرة بمنظورها الشامل وتصورها للحياة، وبمجرد التعامل مع النص الإبداعي بصيغ شتى في محاولة استخلاص آلية التعبير ومكونات النص والمضامين نجده بأنه «الفيصل منه نبدأ و به ننتهي مع حرية "تأويل" الناقد في حدود معطيات وإيحاءات النص »[4]، فهذا ما سيفصح عن ما يقوله وينقل ملامحه إن كان قد اتبع فيها الإسلامية أم لا.

ومادامت الإسلامية تعني«مسألة التعبير الأدبي عن الرؤية أو الحالة الإسلامية »[5]، دون إخلال بالمعطيات الإبداعية، فليس ثمة أي خندق فاصل يعزل المضمون عن التقنيات الفنية التي يتلبسها ويتشكل داخلها النص.

---

[1] – أنظر: المرجع السابق ص: 81.

[2] – د: عماد الدين خليل– هل للإسلامية "مذهبها " المتميز ومنهجها الخاص في الدراسة الأدبية؟– مجلة الأدب الإسلامي –ص:35.

[3] – أنظر:المرجع نفسه ص:36.

[4] – محمد حسن عبد الله –الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع ب–ط 2001.ص:11.

[5] –د .عماد الدين خليل –النقد التطبيقي –رابطة الأدب الإسلامي العالمية – دار النشر مكتب البلاد العربية،.ط01/ 1998،ص:11.

ومن هنا لا بد من إمكانية اكتناه طبيعة هذا النص الإبداعية ومؤسسات جمالياتها وأصولها ومصادرها، فلا مناص أبدا أن يكون العمل الأدبي موسوما بصفة الإسلامية متشبعا بهذا التصور والفضاء الرؤيوي النابع من طبيعة الدين ذاته وبين جمالية العمل وإبداعه وهندسته البلاغية واللفظية والأدبية وبنائه الفني القويم واكتمال نسيجه الذي يجعل منه أدبا .

فالإسلامية لا تعيق الإبداع بل على العكس توافق الإبداع الأصيل وكما قال الأستاذ عبد التواب يوسف: «الكتابة الإسلامية أدب و فن يحتاج لموهبة و خبرة»[1] .

فلا تناقض الإبداع الفني من جهة ولا تقدم وعظا أو إرشادا «لأن الإبداع الأدبي والفني يفقدان خصائصهما إذا تحولا إلى وعظ مباشر وخطابة صارخة مجردة من الحس الفني الإبداعي... كما أنهما يختلفان عن المقال الديني والأدبي والتربوي، ليس فيما يتعلق ببنائهما اللغوي والفني فحسب وإنما أيضا في خصائصهما الإبداعية الأخرى المؤثرة وجدانيا من تصوير وإيحاء بمنأى عن المباشرة والتقرير نفسه تتمثل في الرقي بالإنسان وليس الانحدار به إلى درك البهيمة والتدني الأخلاقي وعدم الانضباط الغريزي والتحلل من القيم الدينية »[2].

فلا شك أن الأديب الحق هو القادر على أن يجمع في إبداعه بين عنصري الجمال الفني والفائدة الفكرية معا، فارتباط هاذين العنصرين هو الذي يبعث على التأثير الإيجابي على وجدان المتلقي بما من شأنه أن يرقى به ويسمو بمشاعره وأفكاره، فإسلامية الأدب تسعى لتقديم أدب يستلذ به القارئ من الناحية الأدبية والفنية وأن تمثل للمثل العليا والقيم السامية التي نادى بها الإسلام، فتنمي في أعماقه قيم الحق والخير والجمال[3].

وبعد كل ما تقدم نجد أن «الكلمة كأساس للتعبير الأدبي يجب أن تكون محل احترام من الكاتب والأديب حتى يكونا جديرين بلقب-الكاتب- والأديب فاعلين في تقدم مجتمعاتهم وفي التأثير الوجداني الساعي إلى الإمتاع الجميل الراقي البناء الذي يسمو بفكر المتلقي وخياله ومشاعره ورؤاه»[4] .

وليس ما يهبطه إلى سفح التدني والشذوذ والانحلال الغرائزي الذي يدفعه إلى استعذاب الحرام واستباحته، فالكلمة سلاح ذو حدين وعلى الكاتب أو الأديب الحق أن يستخدم الحد الذي «لا

[1] -عبد التواب يوسف- الكتابة الإسلامية أدب وفن يحتاج لموهبة وخبرة – مجلة الأدب الإسلامي، المجلد 06- العدد 1420/24هـ ص:38.

[2] -أحمد محمود مبارك – رؤية إسلامية في الأدب والثقافة – دار الوفاء للطباعة والنشر، الطبعة 01-2000، ص:23.

[3] – أنظر:حامد طاهر –الأدب الإسلامي آفاق ونماذج – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع –ب-ط- تاريخ النشر 2000-ص:15.

[4] – أحمد محمود مبارك – رؤية إسلامية في الأدب والثقافة- ص: 22.

يقوده إلى الجرم الأخلاقي أو الذي يدفعه إلى المؤاخذة حتى لو كانت في صورة استنكار ونفور لما تفرزه قريحته الأدبية »[1].

وبين الخالق العليم دور الكلمة منذ أكثر من أربعة عشر قرنا وأثرها إيجابا وسلبا حين قال تعالى : «**ألم تر كيف ضرب الله مثلا كلمة طيبة كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها في السماء تؤتى أكلها كل حين بإذن ربها ويضرب الله الأمثال للناس لعلهم يتذكرون، ومثل كلمة خبيثة كشجرة خبيثة اجتثت من فوق الأرض مالها من قرار**»[2].

[1] – المرجع السابق ص:22.

[2] –سورة إبراهيم الآية [24-25-26.].

المبحث الثاني: مصادرها ولغتها التراثية.

1- مصادر إسلامية النص:

إن **القرآن الكريم** هو مصدر حياة المسلم في جوانبها العقيدية والسياسية والاقتصادية والفكرية والاجتماعية، كما أنه المصدر الأساسي للأدباء المسلمين يغترفون منه بلا حدود، لما فيه من دقة التشبيه والتمثيل وقوة التصوير، وجزالة اللفظ، ووضوح المعنى، وشرف الغرض وحلاوة القول، وانسجام النظم وحسن المزاوجة بين الإيجاز والإطناب، فيعودون إلى سوره وآياته على الدوام في عباراته وألفاظه في أحكامه وآدابه في قصصه وأمثاله في بسطه واختصاره «في جمعه بين مخاطبة العقل وتحريك الشعور في ذلك التنوع الفني الذي يقدم المعلومة ممتزجة بالموعظة ويعرض التاريخ مقرونا بالاعتبار»[1].

إن بلاغة القرآن الكريم كانت ومازالت وستظل موضع اهتمام الباحثين، وكل منهم يقتبس منها جانبا واحدا فقط دون أن يستطيع الإلمام بكل جوانبها، فهي بين أيديهم «كالماسة المتعددة الأوجه، ينبعث من كل وجه منها شعاع متألق...»[2].

ناهيك على أنه كلام الله المتره عن الخطأ ويعتبر مصدرا لغويا فذا، ساهم بقدر وافر جدا في تطوير أساليب العربية وتهذيب ألفاظها ومدها بمفردات إسلامية جديدة أغنت معجمها اللغوي،فلا يمكن فهمه وتحليله، كما لا يمكن اكتشاف قوانينه الذاتية إلا من خلال اكتشاف القوانين العامة وقوانين إنتاج النصوص في لغة محددة وكما أشار عبد القاهر الجرجاني بقوله «وجملة ما أردت أن أبينه لك: أنه لا بد لكل كلام تستحسنه ولفظ تستجيده، من أن يكون لاستحسانك ذلك جهة معلومة وعلة معقولة، وأن يكون لنا إلى العبارة على ذلك سبيل وعلى صحة ما ادعيناه من ذلك دليل، وهو باب من العلم إذا أنت فتحته اطلعت منه على فوائد جليلة، ومعان شريفة ورأيت له أثرا في الدين عظيما وفائدة جسيمة....»[3].

ومن هنا يظهر جليا أن هذا الكيان اللغوي يعد النبع الفياض الذي يجب أن ينهل منه الأدباء و الشعراء، فيقتبسون من آيه أروع الصور وأبلغ الأساليب، وأعذب الألفاظ.

«فهو خير مقوِّم للألسنة، وأفضل كتاب في اللغة وأحسن مثالا للأدب الرفيع لفظا ومعنى وأسلوبا كله من السهل الممتنع »[4].

---

1 - د . حامد طاهر –الأدب الإسلامي آفاق ونماذج – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – (ب–ط) – تاريخ النشر 2000.ص:17.

2 - المرجع نفسه ص:17.

3 - عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز– تحقيق : محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، مصر، ط02-1989. ص:41-42.

4 - د .زبير دراقي– المستقصي في الأدب الإسلامي– ديوان المطبوعات الجامعية.بن عكنون الجزائر 1995. ص:22.

قال تعالى «**إنا نقص عليك أحسن القصص، بما أوحينا إليك هذا القرآن وإن كنت من قبله، لمن الغافلين** »[1].

ولقد حاول بعض الأدباء الإسلاميين بعث روح القرآن الكريم ولغته داخل أعمالهم الأدبية وما يسعى إليه «من غلواء الانفعال أحيانا وميلها إلى تهذيب اللسان والشعور والعاطفة والانفعال وترقيق العبارة والجنوح واللين »[2].

وعلى الرغم من أن تلك الومضات الإسلامية، لم تستطع أن تتغلغل إلى العمق المطلوب أو إلى الدرجة المثالية الكاملة، فلم تحدث الهزة القوية في التجربة الإبداعية إلا على نطاق محدود لا يمكن تجاهله بل يفترض التنويه بقيمته، والذي يدفعنا إلى التساؤل: «لماذا لم تنعكس هذه الرؤية الكبيرة الشاملة في معطيات المسلمين التعبيرية عبر أجيالها الأولى، وهم ما هم عليه من إيمان جاد والتزام عميق وتمثل لهذه التجربة ما بلغت الأجيال التالية عشر معاشرها ؟ »[3].

فلربما يعود ذلك في اعتقادنا إلى أنهم لم يشعروا بخطر الثقافات مثلنا اليوم.فالإسلام كعقيدة يطرح من خلال قرآنه وسنة نبيه رؤية جديدة للكون والعالم والحياة والإنسان ،رؤية تجيء بمثابة انقلاب شامل على كل الرؤى المحدودة والمواضعات البصرية القاصرة والأعراف والقيم والتقاليد والممارسات المبعثرة الخاطئة، رؤية تبدأ انقلابها هذا من صميم الإنسان في عقله وقلبه وروحه ووجدانه وغرائزه وميوله وصيرورة الحركة التاريخية ...[4]

ثم يلي بعد ذلك **الأحاديث النبوية الشريفة** وما تشتمل عليه من بلاغة رفيعة يغلب عليها التشبيه، والتمثيل، والحوار، فهو ذو تأثير جليل في اللغة العربية التي توسعت مادتها بفضله واكتسبت ألفاظا دينية وفقهية وتعبيرات جديدة ابتكرها نبي عربي قريشي اللسان رضيع بني سعد بن بكر المعروفين بفصاحتهم الباهرة[5].

كما أن السنة النبوية لا تحتوي فقط على أقوال الرسول صلى الله عليه وسلم وعباراته بل إنها تتضمن مواقف كاملة كان يتحدث أثناءها مع الصحابة رضوان الله عليهم ويسأله ويسألونه وكان السؤال منه صلى الله عليه وسلم في معظم الأحيان للتقرير، وللانطلاق من أجابته إلى موضوع آخر

---

[1] – سورة يوسف: [الآية 03]

[2] – د. علي الغزيوي - مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي ص:86.

[3] – د . عماد الدين خليل – محاولات جديدة في النقد الإسلامي – مؤسسة الرسالة –بيروت .ط01- 1981 ص:09.

[4] –أنظر: المرجع نفسه ص: 09.

[5] –أنظر: زبير دراقي– المستقصي في الأدب الإسلامي.ص:22.

فالسنة النبوية تضرب الأمثال ذات الدلالات المعبرة، وتحتوي قدرا هائلا من الصدق في الخطاب والنص الخالص للأمة[1].

أقوال الصحابة والتابعين من علماء السلف: والتي تمثل خلاصة حية لتجارهم المستوحاة من دينهم الحنيف، وتنوع هذه الأقوال في صور خطب ومكاتبات وتوقيعات ووصايا وتوجيهات...

ثم ما أنتجه الشعراء والكتاب من شعر ونثر يتميز بطابع إسلامي أصيل بدءا من شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم "حسان بن ثابت" وما قاله "كعب بن زهير " في الاعتذار للرسول صلى الله عليه وسلم، والشعر العذري العفيف والشعر الذي يمجد صفات البطولة في الحرب وأخلاق الفروسية، إلى جانب الشعر الصوفي الذي تغنى به أولئك الشعراء المهيمون بالحب الإلهي والاستدلال على القصائد الفنية ذات الجودة العالية والتركيب الفني القويم[2].

إن أشعار أبي نواس في الخمر وغزليات بشار بن برد الماجنة ومفاخرات ومنافرات الفرزدق وجرير وتجديفات أبي العلاء المعري والمدح المبالغ فيه لدى المتنبي كل هذا لا يعد من قبيل الأدب ذي التوجه الإسلامي وإنما يمكن أن يظل في نطاق الأدب العربي[3]، لأن هناك مجموعة من الأعمال الأدبية المكتوبة باللغة العربية التي تنتمي للأدب العربي ولكاتب عربي مسلم إلا أنها في الحقيقة لا تمت بصلة لهذا التصور الإسلامي في الأدب.

كما لا يمكننا تجاهل ما أضافته بعض الشعوب الإسلامية خلال تاريخها الطويل من آداب الأمم الأخرى التي وجدتها متماشية مع قيم الإسلام وغير متعارضة معها.

ويكفي أن نشير في هذا المقام إلى " كتاب كليلة ودمنة" الذي تم تأليفه في الهند ثم ترجم إلى اللغة الفارسية القديمة، ومنها إلى اللغة العربية خلال ق٢هـ فأصبح من معالم الأدب العربي الذي يتماشى تماما مع الإسلام.

فكل ما تقدم يعتبر مصدرا أصيلا للكتابة الأدبية ذات التوجه الإسلامي من قرآن كريم وبلاغة الأحاديث وأقوال العلماء والأدباء الإسلاميين المتميزين الذين عاشوا حقيقة الأدب وتعلموا مبادئه وأتقنوا أسس تأليفه فيما يتوافق والنظام الشامل للكون والحياة والإنسان والعقيدة، فكل ما تحمله هذه المصادر من طريقة في التعبير وبلاغة في السرد وسمو في الفكرة ومعان بليغة هي في الحقيقة أدوات

[1] – أنظر: حامد طاهر–الأدب الإسلامي آفاق ونماذج– ص: 17.
[2] – المرجع نفسه ص:18.
[3] – المرجع نفسه ص:19.

الأديب العربي المسلم في كتاباته الأدبية وليست تلك الأدوات الغيرية التي لم يألفها ديننا ولا أدبنا ولا تاريخنا وحتى لغتنا.

2- لغة الإسلامية التراثية :

إن التواصل هو سر الكينونة و الهوية، والمحقق للتقارب و للتبادل والحضور وهو لا يكاد يقتصر على أداة من الأدوات إلا سخرها لهذه العملية، فيصبح بذلك سيرورة التواصل وتعني الفهم والتأويل والحوار_ وبذلك تدخل ضمن نموذج الكلية والشمولية محققة بذلك معنى الإنسان بالمعنى الذي يقتضي الاختلاف والتميز، وتعتمد هذه الكلية على ما يسمى باللغة كوسيلة من التعبيرات اللسانية والعلامات والرموز ...الخ.

فلم تعد اللغة مجرد ألفاظ تلقى، وجمل تبنى بل أصبحت ترتكز على تفجير طاقات إبداعية خلاقة، مبنية على أسس فكرية وحضارية قائمة على ما يختزنه الإنسان من معجمية لغوية يستخدمها الاستخدام الأمثل في الوقت والزمان المناسبين، فملايين الألفاظ القابعة في المعاجم هي في الحقيقة ملك مشاع بين جميع المتعاملين اللغويين وبناءا على ذوق معين يكتسبون هذا الملك، وكذا ثقافة خاصة يتلقونها وإلمام متبحر .

وكل هذه عوامل تساهم في تحديد معاجمهم اللغوية الشخصية، فعند قراءتنا للفظ في بيت من الشعر أو مقالة أدبية جميلة أو رواية أنيقة النسج عالية الأسلوب يخيل إلينا أننا نقرأ تلك الألفاظ لأول مرة، وكأن الأديب هو أول من استعملها مع أننا نعرف ذلك اللفظ من قبل ولكن معرفتك له وهو في المعجم «واستعمالك ذلك اللفظ الذي كان قابعا في المعجم تحوله إلى عروس مجلـوّة، والى شهد عسل مشتارٍ، والى وردة تعبق بالشذى وإلى كائن يطفح بالحياة والعنفوان»[1].

كانت اللغة في القديم مجرد أداة أو وسيلة يعبر المبدع من خلالها عن أغراضه وأفكاره ومبادئه، بينما اعتبرها الجاحظ المقياس الذي نميز به بين كاتب وآخر، فتعلوا بمبدع عن مبدع، فشغلت لديه مكانة أساسية في العمل الأدبي.

و لم تقتصر على كونها أداة للتعبير عن الأفكار الخارجية فحسب، فكلما كان «اللفظ كريما في نفسه متخيرا في جنسه، وكان سليما من الفضول بريئا من التعقيد، حبب إلى النفوس واتصل بالأذهان والتحم بالعقول، وهشت إليه الأسماع وارتاحت له القلوب، وخفت على ألسن الرواة،

[1] – عبد الملك مرتاض– نظرية الرواية – " بحث في تقنيات السرد" دار الغرب للنشر والتوزيع ص:141.

وشاع في الآفاق ذكره وعظُـم في الناس خطره، وصار ذلك مادة للعالم الرئيس، ورياضة للعالم الـرَّيِـض»[1].

ذلك أن الأدب لا ينسج إلا باللغة، فالأديب الحق هو من له القدرة على بعث الحياة داخل هذه الألفاظ المعزولة والمفردات المنثورة والتي تشكل اللغة الأدبية وفي هذا يشير الدكتور: ناصر حامد أبو زيد يشير إلى مجال اللغة بقوله: «مجال "اللغة" هو النظام التعبيري الذي"يقول" من خلالنا، أو" نقول" من خلاله وهو"النظام" الذي ولدنا فيه ونمارس حياتنا- بكل ما ينتظم في هذه الحياة من أنشطة عليا ودنيا من خلاله »[2].

وقد بلغ من سطوة اللغة وسيطرتها أن صار الوجود في منشئه الأول "كلمة" جاء في إنجيل يوحنا:(في البدأ كان كلمة) وفي القرآن الكريم أن الأصل في الإيجاد هو الأمر الإلهي التكويني "كن" و " اللوجوس" في الفكر اليوناني وهو العقل الذي لا يظهر نشاطه إلا من خلال الكلمة حتى ذهب أرسطو إلى القول بأن "الإنسان حيوان ناطق" بمعنى عاقل لأن النطق اللغوي هو مجال ظهور النشاط العقلي.[3]

وفي الفكر الصوفي الإسلامي "الموجودات" هي كلمات الله التي لا تنفذ قال تعالى:«**ولو انما في الأرض من شجرة أقلام والبحر يمده من بعده سبعة أبحر ما نفدت كلمات الله إن الله عزيز حكيم**»[4].

يتحول العالم كله في من أعلاه إلى أدناه في القرآن إلى علامات وآيات تدل على وحدانية الله وقدرته، ويتحول كذلك في الفكر الصوفي إلى كلمات تتوازى مع الكلام الإلهي الذي يعد القرآن الكريم مجاليه كما سبقت الإشارة[5].

يمكن القول بناءا على ذلك كله أن اللغة تمثل الرحم الذي ينبثق عنه الوعي خاصة إذا أدركنا أنها ليست معطى ثابتا بل هي حالة سيرورة مستمرة وحيوية دافقة نابعة من قوانينها الخاصة، بدءا من المستوى الصوتي وصولا إلى المستوى الدلالي.

---

[1] – الجاحظ، عمرو بن بحر أبو عثمان – البيان والتبيين –تحقيق حسن السندوبي القاهرة 1974.ص:62.

[2] – نصر حامد أبو زيد –النص السلطة والحقيقة، " الفكر الديني بين إرادة المعرفة وإرادة الهيمنة " المركز الثقافي العربي –بيروت- ط04- 2002 ص:82.

[3] –المرجع نفسه ص.82.

[4] – سورة لقمان [الآية27].

[5] – نصر حامد أبو زيد – النص، السلطة، الحقيقة – ص:83.

لكن النصوص مهما تعددت أنماطها وتنوعت تستمد مرجعيتها من اللغة ومن قوانينها، وبما أن اللغة تمثل النظام الثقافي فكل النصوص تستمد مرجعيتها من "الثقافة " التي تنتمي إليها فهناك بعض النصوص الدعائية الفجة، وتلك الوعظية الإنشائية التي تكرر ما سبق قوله آلاف المرات، ذلك أنها ليست في الحقيقة "نصوصا" بل هي اللغة في ثباتها وتحجرها ومقاومتها للتطور .

إن اللغة فيما ذهب إليه دي سوسير كذلك تقاوم التغيير وتسعى للثبات بما هي ظاهرة اجتماعية جماعية لكن " الكلام" الذي هو الاستخدام الفردي للغة هو الذي يحدد اللغة ويطورها .

وهكذا من خلال التفريق المعروف بين اللغة والكلام أو بين الإحتماعي والفردي توجد بعض عناصر الصراع الإيديولوجي في الحياة الاجتماعية على أرض اللغة، وهنا يظهر اختلاف النصوص ومنطلقاتها الإيديولوجية رغم استعمالها اللغة منفردة عن هذا وذاك،«فهناك نصوص تنطقها " اللغة " وتلك هي التي تسمى نصوصا على سبيل المجاز والتساهل، وهناك نصوص لديها "كلام" تريد أن تنطقه من خلال اللغة»[1].

أي أنه لا ننفي وجود نصوص متميزة في استعمالها اللغوي، فاللغة كانت غايتها الأولى والأخيرة، ونصوص أخرى كانت تستخدم اللغة كوسيلة تريد من خلالها تبليغ كلام ما.

وخير ما نستدل به هنا هو النص القرآني، كلام الله عز وجل فهو بامتياز نص يمتلك "كلاما"وليس نصا تنطقه اللغة، وإن كان يستمد مقدرته اللغوية أساسا من اللغة والمقصود بمقدرته اللغوية مقدرته من حيث هو نص موجه للناس في سياق ثقافة بعينها، وليس المقصود بمقدرته من حيث طبيعة المتكلم به الله عز وجل**«**فالنص القرآني يستمد مرجعيته من اللغة لكنه كلام في اللغة قادر على تغييرها**»**[2]**.**

هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن اللغة ليس مجرد أداة للتواصل أو وسيلة للتعبير الأدبي بل هي الفكر ذاته، وكما أشار عبد الملك مرتاض بقوله:«إن اللغة هي التفكير وهي التخيل، بل لعلها المعرفة نفسها، بل هي الحياة نفسها، إذ لا يعقل أن يفكر المرء خارج إطار اللغة.

فهو لا يفكر إذن إلا داخلها، أو بواسطتها، فهي التي تتيح له أن يعبر عن أفكاره فيبلغ ما في نفسه، ويعبر عن عواطفه فيكشف عما في قلبه... الحب دون لغة يكون بهيميا، والإنسان دون لغة يستحيل إلى لا كائن بل إلى لا شيء**!** »[3].

---

[1] – نصر حامد أبو زيد– النص والسلطة والحقيقة–ص:86.

[2] –المرجع نفسه ص:86.

[3] – عبد الملك مرتاض –نظرية الرواية –ص:139.

وكما سبق وأن أشرنا في كل « لغة عنصر ثابت وآخر متحول، أما الثابت فيضمن لها البقاء و الإستمررية، والمتحول يضمن لها التجدد المستمر والتكيف تبعا لمعطيات الواقع المتغير، فالألفاظ ثابتة والمعان متغيرة طبقا للتصورات والنظريات المستحدثة »[1].

ومن أجل كسر كل ركود لغوي ينبغي إثارة معاني الألفاظ باستعمال مسميات معاصرة، فأصالتنا تكمن في لغتنا، أي في كياننا الفكري العربي، فكل ما ورثته الأمة العربية عن الأسلاف من عقيدة ولغة وأعراف وتقاليد وأذواق تعد أصالة لها وهي التي تدعم استمرارها في السير نحو المعاصرة والحداثة، فهي التي تضمن لنا بقاء الاتصال والاتساق بيننا وبين تاريخنا.

ولما كانت اللغة صورة الفكر « فإن التجديد اللغوي ليس تغييرا لمضمون الفكر بل تجديدا لصورته في اللغة»[2].

كما أنها إحدى المقومات الرئيسية التي تكون شخصية الأمة، فهي وعاء الفكر والحضارة وهي المرآة التي تعكس تاريخنا بما فيه من تجارب وخبرات.

إن لغتنا العربية فتحت صدرها لتراث الإنسانية الخالد ومعارف البشرية الرائعة واتسعت لمقومات الأمة الإسلامية التي انصهرت في بوتقتها حضارات العالم وأصبحت لغة العلم والمعرفة كما كانت لغة الأدب الرفيع والفن البارع في العصور الإسلامية الأولى بصفة خاصة، وقد فرضت هيمنتها وأثبتت سلطانها على مناطق مختلفة من أقطار العالم حتى تبوأت المكانة الأولى بين اللغات ولا تزال هي الفصحى، والتراث القديم يمدها بالمفردات والصيغ والأساليب فيوسع دائرتها.

وإن تقفينا أثرها وتاريخها اللغوي والأدبي « ثبت أنها الثورة الهائلة التي لا تنضب فهي لغة لم يعرف لها التاريخ طفولة، وما نشأت إلا لتكون لغة علم وأدب وفن، وهي بحاجة إلى من يأخذ بها تهذيبا من كل ما علق بها من شوائب العصر وما يقف في سبيل انبعاثها ورقيها»[3].

فلا تزال اللغة العربية قادرة على الوفاء بجميع متطلبات هذا العصر فهي تمثل مفتاح ثقافة عالمية، ومن أجل هذا فدراسة تراثها القديم يطورها وينميها ويحافظ على أصالتها كما يؤدي إلى استمرار إفادتنا من النتاج الفكري والعلمي المكتوب بالعربية الفصحى في حياتنا المعاصرة وإهمال تراثنا سيقطع لا محالة صلتنا بالماضي، لأن للغة مكانة بارزة في تثبيت الهوية الأدبية .

---

[1] – حسن حنفي –من اللغة إلى الفكر– مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، عدد خاص 1996 ص:67.

[2] – د. حسن حنفي – التراث والتجديد– موقفنا من التراث القديم. مكتبة الأنجلو المصرية ط03-1987.ص: 94.

[3] – هادي نهر –اللسانيات واللغة العربية – المطبعة الثقافية تونس 1981، ص:122.

فلغة الكتابة الأدبية الإسلامية هي اللغة الأصيلة المنبعثة من ذلك الزخم اللغوي الموروث باعتباره أصل الحضارة العربية، وخلاصة حضارة أجدادنا بكل ما تحمله من روافد فكرية، ومحاولة بعثها بمعاني مسايرة للعصر فتختار اللفظة الآسرة والتعبير الجميل والتصوير البارع والمضمون الراقي الموافق لتصورنا الإسلامي للحياة، فإذا اقتصرت الأمة العربية على لغة وفكر الماضي جرفها الحاضر بتياره لأن لها من الوسائل المادية مالا قبل لها بدفعه وإذا هي اقتصرت على الحاضر وعلى علمه وفنه وسائر معالمه، ضاعت ملامح شخصيتها و لم يعد لها وجود[1].

فهذه اللغة الأصيلة هي التي تحقق لأدبنا انتماءه في أعماق التاريخ وصيرورة الحاضر «فاللغة هي الهوية الثابتة في العقل الجمعي للأمة، وإن تغيرت الثقافات وتعددت الحضارات»[2]، فهذا الإنتماء للتاريخ العربي ومسايرة الحاضر هي التي تصنع لنا التميز عن باقي الأمم الأخرى لا بجمودها وركودها ولكن بترقيتها لتستوعب الحضارة المعاصرة بكل مكوناها وعناصرها، فلا تستند للتراث فقط، بل يكون التراث جسرا تعبر من خلاله عن المعاصرة والحداثة.

إن التراث العربي كتراث أي أمة يتطلب تأسيسا جديدا، من أجل تصفيته من كل ما علق به من شوائب الماضي ورواسب دراسات الإستشراق وتحليلات سيطرة عليها عقليات غربية درست تراثنا من خلال نظرة سطحية تشوها بديهيات تعود إلى ثقافة الغير ولهذاينبغي غربلة التراث وتصفيته من الشوائب فيبعث الضياء منه، ويطرح ما عداه، ولا يتيح لنا ذلك إلا إذا أخذنا بمنهج علمي معاصر، فهو الذي يحدد لنا ما يصلح من التراث وفق المكتشفات العلمية، بعيد عن ثوابت الأمة.

ولو حاولنا القيام بنظرة تفحيصية لما هو موجود في التراث المكتوب لوجدنا المكتبة العربية تضم كنوزا معرفية وعلمية هائلة، لكن انصرافنا كان دائما لما هو موجود في ثقافة هؤلاء، فنتطلع بشغف إلى دراسة الفكر الغربي والأدب الغربي خاصة منصرفين عما لنا من علم غزير وأدب عال من كلام الله العزيز ومثل ذلك مما حفل به الحديث الشريف من لغة راقية ومضمون أرقى، وما في أخبار العرب الأولين وأشعارهم من فوائد جمة تتجاوز الوقوف على الطلل البالي والبكاء على الحبيب المجهول.

وينبغي أن نشير في هذا المقام إلى أن تراثنا العربي لا يخلوا من بعض التجاوزات والانحرافات الأخلاقية التي لا تمثل حقيقة صورة التراث العربي الإسلامي الأصيل وخاصة في الأدب ومن ذلك ما

[1] – أنظر:أكرم ضياء العمري –التراث والمعاصرة – مطابع الدوحة الحديثة، ط01 – 1985. ص:95.

[2] – زكي نجيب محمود– هموم المثقفين– دار الشروق الطبعة01-1981، ص:105

اتصل به من الشبهات والزندقة، وشعراء الغزل الحسي والكتب الحافلة بالمفاهيم الوافدة من الثقافات الفارسية أو الهندية القديمة والإغريقية والتي تلتقي مع مفهوم الوثنية والتدمير لقيم الفكر الإسلامي .

وكذلك ما مزجت به تلك الكتب من ومضات جنسية إباحية صارخة إلى غير ذلك مما وجد حقا داخل هذا الموروث، ولكن كما سبق وأن أشرنا أن الأديب الحق يحاول أن ينهل من تلك الكتب الأدبية التراثية التي تمثل الأصالة والهوية الحقيقية غير المزيفة للإسلام والمسلمين، فيجعل من لغة أدبه لغة أصيلة منبعها الأصل التراث العربي الأدبي الإسلامي العاكس لصورة الإسلام حقيقة.

إن استيعاب التراث الأدبي ضرورة فنية لإنتاج أدب أصيل، فالأصالة هي إحدى الدعامتين التي يقوم عليهما أي أدب عظيم، أما تلك الدعامة الثانية فهي المعاصرة إذ لا بد«لكل أدب حي صادق جيد من أي يمثل حلقة قوية من سلسلة متينة متصلة، تبدأ من ماضي هذا الأدب وتمتد إلى حاضره لتسلمه إلى مستقبله»[1].

ولا بد في الوقت نفسه لهذا الأدب الحي الصادق الجيد أن يصور نبض عصره الذي نتج فيه وروح زمنه الذي خرج منه، وبهذا تتشكل الأصالة والمعاصرة في تكوين بنية الأدب العظيم.

وكما أشار "أحمد هيكل" في قوله أن دعامة الأصالة مبنية على وعي التراث في استيعابه وقبس روحه وهضم لبابه، لأن هذا التراث إنما هو الوعاء الذي يحوي السمات الأصيلة لأمتنا والقيم الباقية لشعوبنا، والروح الخالدة لشخصياتنا، فالحرص على هذا كله يهب الأدب أصالة السمات وبقاء القيم وخلود الروح، واتضاح الشخصية الحية النابضة المتفردة، وهذه هي أصالة الأمة التي ينتمي إليها الأديب وأصالة الأدب الذي منه عمل هذا الأديب[2].

فلو استطعنا أن نستلهم هذا التراث كله وتوظيف ما فيه من حكايات ونوازع شخصية وأماكن ومدائن توظيفا فنيا أدبيا واعيا نثري الحاضر بتجارب الماضي، وهذا ما يجعل تاريخنا وأدبنا متصل الحلقات واضح السمات متميز الشخصية محقق الأصالة، بمقابل ذلك نتشبث بالمعاصرة فلا نقف عند الماضي، وإنما نتجاوزه إلى كل منجزات الحاضر .

فإعادة قراءة التراث بمنظار حضاري وكذا الإفادة من مصادر القوة العلمية في عصرنا باتت ضرورة حتمية، حتى نستطيع بناء فكر جديد يحطم ذلك الوضع الموروث عن فترة التدهور والسقوط، كما يستلزم صيانة ما صلح منه صيانة بصيرة، بحيث يستلهم الماضي في استخراج صيغة

[1] – أحمد هيكل – مجلة الأدب الإسلامي – الأدب يجب أن يرتبط بالتراث للحفاظ على القيم الرفيعة والمبادئ الكريمة– المجلد06– العدد 24 – 1420 ص:67.

[2] –أنظر: المرجع نفسه ص67.

عربية جديدة تتلاءم وروح العصر مثل ما دعا إليه المفكر "مالك بن نبي" في قوله أن البنيان الثقافي يقوم على أسس أخلاقية وأسس جمالية [1].

وأن ثمة برزخا بين النمطين يجمع بين الثقافتين العربية الإسلامية والغربية بخيط واحد وذلك ما يسمى بتعايش الثقافات فتنشأ حضارة واحدة[2].

يكون موروثنا أحد مقوماتها ومناهج العصر وحصيلة علمه وفنه مقومها الآخر ومن ثمة نكون مخيرين بين أمرين: إما أن نأخذ من الحضارة الغربية الشكل لنملأه بالمضمون من عندنا، كما حدث في بعض الأجناس الأدبية كالمسرح والرواية والقصة ومناهج النقد الأدبي، وإما أن نستعير المضمون الفكري من الغرب لنضعه في شكل نابع من أصالتنا، كما يحدث فيما يترجم إلى العربية من علوم مختلفة، وواضح أننا في كلتا الحالتين لا نحقق شيئا جديدا ذا طابع خاص، فلا هو بالضبط ما يصنعه الغرب ولا هو بالضبط ما صنعه العرب القدامى [3].

جدير بالذكر أيضا أن نشير إلى أن هناك نوع آخر من الأصالة وهي الأصالة الأخرى، أي أصالة الأديب نفسه، والتي تمثل الذات الفردية التي يعرف بها ويتميز بها عن الآخرين، وهذه الأصالة الخاصة المرتبطة بالفرد لا تعني الانفصال عن الأصالة العامة المتصلة بالأمة لأن هذه الأخيرة هي التي تحقق الأصالة الفرعية أو هي التي تمهد لها وتخلقها، فلا نتصور الأدباء أو مثل الأجداد ولا روح فيه من عبق تلك الحضارة العربية العريقة، لا نتصور أديبا كهذا إلا وقد أنتج كلاما بعيدا عن كل أصالة، فأصالة الفرد هي فرع من أصالة الأمة.

ومن هنا ندرك ببساطة شديدة أن ارتباط الأدب عامة ولغته خاصة بالتراث هو من أجل الحفاظ على تلك القيم الروحية الرفيعة والمبادئ الكريمة التي حواها هذا التراث العربي الإسلامي من سمو في اللفظ والمعنى وأصالة في التراكيب واللغة والتي تمثل قيم الشعب العربي الإسلامي الذي ينتج أدبا يتوافق وما تدعو إليه الإسلامية في الأدب، والتي يضمن بها بقاءه وتفرده كقيم الشرف والنبل والوفاء والإيثار والعفة وما يلي ذلك مما استوعبه تراثنا.

وهذا الأدب الذي يتوافق والتوجه الإسلامي في الكتابة الأدبية عامة والروائية خاصة لا تتشكل ملامحه ولا تتحدد إلا بالتجذر في عنصرين هما : العقيدة والتراث، ومحاولة إقامة الصلح والتوازن بين التراث والمعاصرة.

---

[1] – أنظر:مالك بن نبي– شروط النهضة– ترجمة عبد الصبور شاهين / دار الفكر دمشق، ط04- 1986.ص87.

[2] – أنظر:مالك بن نبي– مشكلة الثقافة – تر: عبد الصبور شاهين، دار الفكر دمشق / ط04- 1984. ص99-100.

[3] –أنظر: نجيب زكي محمود– هموم المثقفين – ص:79.

فهذا المعطى التراثي كان خصبا ذا خبرات متراكمة عبر العصور مثل نظرية النظم لعبد القاهر الجرجاني، حيث نجد تأسيسا بنيويا في التعامل مع النص من داخل نسيجه الخاص، وكذلك المعطيات البلاغية في مجال المجاز والاستعارة والكناية ...الخ مما يمكن أن يربط الصلة "بالإنزياحية" الأكثر حداثة التي بالغت في التباعد بين اللغة ومعانيها من ناحية، وبينها وبين دلالاتها التعبيرية غير المباشرة من ناحية أخرى[1].

فحيثما التقت مفردات نص إبداعي مع التصور الإسلامي للكون والإنسان والحياة أصبح النص صالحا لإغناء الأدب الذي يملك من المرونة وسعة الفضاء ما يسمح بانفتاحه على البعدين الزمني والمكاني.

[1] -أنظر : رجاء جارودي- مجلة الأدب الإسلامي – الثنائيات الأساسية توافق أم تضاد – تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية / المجلد07 العدد 25/ 1421 ص:08.

المبحث الثالث: مظاهر الإسلامية وتجلياتها

1- إسلامية النص بين الموضوع والمضمون:

يعتبر النص الأدبي إنتاجا إنسانيا وإبداعا فرديا يحمل في ثناياه جملة من المعاني التي تعبر عن الإنسان، لذلك فهو لا يملك إلا أن يعبر عن ثقافة خالصة باعتباره حمولة غير منتهية ويشير سعيد علواشي إلى هذا بقوله:«ليس للنص وطن محدود ولا أمة يقتصر عليها ولا هي تقتصر عليه، بل هو ملك مشاع للإنسانية قاطبة والمعمورة بحذافيرها، وإذا كان لكل شعب لسان خالص يتخذه أداة للإيضاح عن أحاسيسه ولتصور آماله ومراميه فهذا اللسان لكي يستمر حيا ولكي ينمو وينتشر يجب أن تتوفر فيه شروط الصلاحية لكل عصر»[1].

فالعمل الأدبي يعتبر وسطا غريبا في البداية لكل من الأديب والقارئ، لكن عند ما يتم اللقاء بينهما فإنه يتحول إلى أرض مشتركة تجعل من النص بناءا يحتويهما وباعتبار النص ملكا مشاعا للإنسانية قاطبة يفترض أن يعكس قيم شعبه ولغته ومبادئه.

ولهذا يجدر بالأدب العربي الناشئ في المجتمع الإسلامي أن يتصف بصفة" الإسلامية" مضمونا وموضوعا وشكلا، فهل يكفي أن يتخذ الأديب حدثا إسلاميا أو شخصية إسلامية، أو فترة إسلامية موضوعا للكتابة ليوصف إنتاجه بالإسلامية؟.

إن للإسلامية مظاهرها التي تتجلى داخل العمل الأدبي بتوظيف الأديب لبعض المتون والرموز والشفرات وكذا اللغة التي تعكس حقيقة خاصية الإسلامية داخل متن العمل الروائي فلا يكفي الموضوع الإسلامي وحده لتحقيق إسلامية النص، لأن الذي يعتد به هو المضمون، وهذا يقتضي تحديد مفهوم كل من الموضوع والمضمون والفرق بينهما في الإبداع الفني الأدبي[2].

إن الموضوع غير المضمون من حيث البدأ، علما بأن الموضوعات كلها مجال للقول فليس هناك حصر لموضوعات الأدب، فالحياة والإنسان والكون، كل ذلك موضوع له وإلا انصرفنا عن أهم شرط من شروط الإبداع وهو الحرية، ولكنها «في التصور الإسلامي حرية مسؤولة واعية، تميز بين الطيب والخبيث وتدرك عواقب كل منهما وتسعى إلى البناء لا إلى الهدم، والى التعمير لا إلى التخريب، والى الإصلاح لا للإفساد، والى التهذيب والسمو لا إلى العبث والانحطاط »[3].

[1] – سعيد **علواشي** –خطاب الترجمة الأدبية من الإزدواجية الى المثاقفة– الدار البيضاء 1990 ب.ط.ص:234.

– أنظر: د زكي العشماوي: الشكل والمضمون في النقد الأدبي، مجلة عالم الفكر الكويت– ط02-1978 ص: 12.

[3] – د. علي الغزيوي –مدخل الى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس" العدد 06-2000ص : 108.

فالموضوع هو مجموعة من المعاني والأفكار المباشرة التي ينقلها النص، أما المضمون فهو مجموع ذلك كله، بل هو مجموع المعاني والأفكار التي يتضمنها موقف وتصور يعكسان مستوى الوعي والحرية والمسؤولية في الرسالة التي يحملها الأديب« وحين يصاغ الموضوع صياغة أدبية من خلال اختيار بعض الموضوعات المناسبة يوصف بأنه مضمون أدبي بالمفهوم المشار إليه آنفا والمضمون الذي يحمله النص قد يصاغ صياغات متعددة متفاوتة في القيمة الفنية»[1].

ويمكن القول أن هناك نوعين من المضامين[2]:

أ– المضمون الاجتماعي: الذي يتصل برسالة الإنتاج الفكري عامة وبتوجهه الاجتماعي والسلوكي، وهو مطلب أيضا في الفكر الهادف الذي يحمل رسالة نبيلة ولكنه في الأدب والفن يتخذ صورة متميزة نبرزها فيما يلي.

ب – المضمون الأدبي: الذي هو جوهر الإنتاج الأدبي ولبه وأساسه فهو هدفه وغايته والفرق بين النوعين أن الأول عام يعكس موقفا سلوكيا بطريقة مباشرة في الغالب وهو عار من اللباس الفني الذي يمكن أن يضفي عليه مجموعة من الإيحاءات والدلالات التي تغنيه وتجعله قابلا لتعدد الإجابات عند طرق بابه في أطار المشروعية والمنطق .

لذلك نجد النوع الثاني ذا خصوصية متميزة، يقدم في طبق جميل يختلف من أديب لآخر ومن حالة لأخرى ولذا يوصف بأنه مضمون أو موقف فني بكل ما لهذه الصفة من أبعاد في إطار الجمالية الإسلامية وتتحدد درجة عمقه أو سطحيته بمدى عمق التجربة عند الأدباء من جهة، وبمدى امتلاكهم للأدوات الفنية واكتمالها من جهة أخرى، وقدرتهم على صهر ذلك كله في صياغة متميزة تحمل الإضافة والتصحيح والتأسيس الرشيد.

فإسلامية النص ليست تصويرا للواقع كما هو أو انعكاسا له كما هو الحال في المذاهب الواقعية باتجاهاتها المختلفة وليست تهويما أو حلما أو تطلعا إلى المستحيل أو غير الممكن كما هو الحال في المذاهب المثالية، بل هو توجس وطموح وتفاؤل وتفاعل مع الواقع والرغبة في التغيير الفعلي على أساس التطهير والتقويم والعلاج الشمولي وفق تصور متكامل نابع من التصور الرباني والمنهج النبوي الكامل .

ومن هنا كانت الرؤية الإسلامية رؤية مستقبلية في أبعادها المتنوعة وليست ماضوية كما اتهمها البعض[1].

---

[1] – المرجع السابق ص:108.

[2]– أنظر: المرجع نفسه ص:109.

فالإسلامية لا تتنكر للماضي، ولا تتجاهل الحاضر، بل تصدر من معاناة الواقع وتتخذ رأيا فيه وموقفا منه ولذلك فهي لا تتقيد بملابسات الواقع وفضائه وزمانه ولا تغرق في جزئياته الدنيا التي تشد الإنسان إلى الحضيض وتكبل قدراته وتعطل فكره، بل تتطلع باستمرار إلى البديل« إن الأدب الجيد الذي يكتب له الاستمرار ليس هو الذي تشحن فيه النصوص بمجموعة من المعاني والأفكار في غير سياق معين، ودون تعبير عن موقف محدد»[2].

ويتجلى هذا فيما قاله سعيد يقطين بأن «لكل كاتب كيفما كان نوعه، أو جنس الخطاب الذي يكتب فيه، له تصور معين عن الواقع والأشياء والموضوعات التي تحيط به، كما أنه لكل مبدع رؤية محددة للعالم انطلاقا منها يمارس عمله ووظيفته الكتابية أو الإبداعية.قد يكون هذا التصور للأشياء، أو هذه الرؤية للعالم محددي السمات والمعالم، وقد يكونا ن غير واضحين بالقدر الكافي عند الكاتب أو المبدع » [3].

و هذا ما يضمن له نجاح تجربته التعبيرية الإبداعية عن هذه الرؤية، فتكون أعماله الفنية ذات مقومات خاصة متميزة.

و لا نعني فيما سبق أن الكتابة الروائية ضمن أسس إسلامية تحد من عملية الإبداع، أو تضع قالبا محددا للكتابة الروائية، فلا تتحرج من الخوض في أي موضوع له صلة بالإنسان والكون والحياة.

2– إسلامية النص الروائي والموضوعات الإباحية:

لا شك في أن الجنس يشكل مساحة شديدة الأهمية والإثارة والحساسية في حياة الكائن البشري، فلم يسلم عصر من العصور أو مجتمع من المجتمعات من وجود شعراء وأدباء يعزفون على وتر الجنس الصارخ المحرك للغرائز، المتدني في هدفه وتأثيره حتى وإن اختلفت من مجتمع لمجتمع ومن عصر لآخر في مدى انتشار هذه الكتابات الإباحية.

والرواية كجنس أدبي تسعى في جل صفحاتها أن تعكس المجتمع وتواكب الحياة وتطرح التنوع والإثارة فتعرض بعض المسائل ذات الطابع الجنسي« ولكن تناول المسائل الجنسية في الرواية العربية المعاصرة يتجاوز عدها جزءا من التنوع الذي يشكل الحياة، ويجعل من هذه المسائل وسيلة رئيسية لاجتذاب القارئ فنجد بعض الروايات لا تضم في طياتها أي شيء ذي جاذبية خارج المسائل

---

[1] –أنظر: المرجع نفسه ص:110.

[2] – د. علي الغزيوي –مدخل إلى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس" – ص110-111.

[3] – د. سعيد يقطين–الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث".رؤية للنشر والتوزيع 2006.ص166.

الجسدية على غرار كثير من الأفلام السينمائية التي يمكن أن يقحم سياقها مشهد جنسي لمجرد تحقيق المزيد من جذب المتفرجين إلى شباك التذاكر»[1].

ولا ننكر أن هذا النوع من الكتابات في القصص والروايات قد فارقت غيرها من القصص من حيث أرقام التوزيع وإقبال الناشرين على هذا اللون الفاضح الصارخ الذي يدر الأرباح الطائلة والشهرة، وحتى إقبال القراء وخاصة الفتيات والشبان في سن المراهقة، والحقيقة أن هذه الظاهرة –الكتابات الجنسية- تولدت نتيجة عوامل أخلاقية وتربوية ونفسية لدى الكاتب والقارئ على السواء« فانتشار الكتابات الجنسية المتدنية أمر يؤكد أن ثمة حالة من الانحدار الخلقي والتحلل من ضوابط الدين والأخلاق تلتبس الكاتب وتحرضه كدافع نفسي مرضي على أن يطرح مخلفات هذه الحالة وآثارها على الورق باسم الأدب والفن والإبداع المتحرر....»[2].

هذا من جهة ومن الجهة الثانية التي تمثل القراء، فإن إقبالهم على هذا النوع من الكتابات يساهم في رواجه وانتشاره ويحس الكاتب بأن ما يكتبه ليس شذوذا أو نفورا بل على العكس،
و لربما ما يعانيه الكتاب من فساد في القيم الأخلاقية والتنشئة والتربية والتثقيف هو نفسه ما يعاني منه القراء.

إلا أن الغريب في الأمر أن هؤلاء الكتاب يشعرون القارئ بالتعاطف مع الذين يأثمون وقد لا يكون لإثمهم مبرر سوى مجرد إشباع هذه الغريزة نتيجة معاناقم من ظروف اجتماعية نفسية معينة فالأديب يحمل القصة ظلالا موحية، وأسلوبا أدبيا شاعريا مؤثرا وإفراطا عاطفيا مثيرا وسلاسة وبساطة في التعبير وإحاطتها بجو من اللذة المجنونة والشهوات العارمة والإثارة، وهذا ما يخلق التأثير لدى القارئ ويجعله يتقبل ما تحمله الرواية بنفس تسوقها الغريزة. وكما سماه "نجيب الكيلاني " في كتابه "الإسلامية والمذاهب الأدبية" «بأدب الفراش والتخدير»[3].

فبعض الروايات توظف الجسد كوسيلة لجذب القارئ بسبب عجز هذا "البعض" عن اجتذاب القارئ بوسائل أخرى مع ضرورة الإشارة إلى صعوبة ملفتة في التفريق بين الدرجة التي يتحول عبرها التناول الجنسي إلى إقحام لمجرد اجتذاب قارئ معين والدرجة التي يظل عبرها هذا التناول واحدا من العوالم الموجودة موضوعيا في حياة الإنسان وخصوصا أننا لا نعني إطلاقا بما يقع في إطار الابتذال الجنسي، وما يسمى "الرواية الرخيصة" وما يضع هذه الصعوبة في مقدمة الموضوع أن الروايات التي

---

[1] – صلاح صالح – سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللغة السردية- المركز الثقافي العربي الدار البيضاء –المغرب- الطبعة01-2003، ص:37.

[2] – أحمد محمود مبارك – رؤية إسلامية في الأدب والثقافة – ص:19.

[3] – نجيب الكيلاني – الإسلامية والمذاهب الأدبية – ص:58.

جمع الدرس النقدي العربي على وضعها في طليعة ما تفخر به الرواية العربية لم تقرأ إلا بسبب ما تتضمنه من مشاهد جنسية " حية" وكثير ممن قرأها لم يتذكر منها إلا مقاطعها الخاصة بالجسد[1].

ولابد من الإشارة إلى أن مقصدية اجتذاب المتلقي بواسطة الجنس تتدخل أساسا في المساحة التي يشغلها الجنس داخل المحكي، أكثر مما تتدخل في طرائق التناول وخاصة أن القدر الأعظم من هذه الطرائق سعى إلى الاستثارة القصوى للمكنونات الشبقية لدى القارئ .

وقد فرق الإسلام بين الحب والجنس فاعتبر الأول عاطفة روحية رفافة، والثاني غريزة ملتهبة.

فالإسلام لا يحارب الحب ولا يقتل غريزة الجنس، إنما يريد لهذه الغريزة الملتهبة التنظيم والتهذيب والتسامي.

وبناءا على هذه النظرة، لا يمكن أن تكون الكتابات الأدبية بمنأى عن معالجة الجنس«فالجنس غريزة ونشاط إنساني ودافع لا يمكن تجاهله تماما، ونحن بصدد التعبير الأدبي عن الإنسان بسلوكه ونشاطه الاجتماعي وفكره وأحاسيسه وحاجاته المتشعبة»[2].

إلا أن التعبير عن الجنس في عمل أدبي وفني يجب أن يكون موظفا في نسيج العمل الإبداعي غير مقحم وغير مفتعل بهدف الإثارة والتأثير واستنطاق الغرائز« كما يجب أن يكون مغلفا بالإيحاء والإيماء مبرئا من الصراخ البارز والصراحة الفجة، مكثفا بشفافية مجردا من التفصيلات المثيرة...»[3].

و لنا في التعبير الإلهي نموذجا لإحدى هذه النزاعات العاطفية في سورة يوسف، هذا النبي الوسيم الذي يروي القرآن الكريم قصته مع امرأة العزيز التي جنت بفتاها حبا، ونستخرج أكثر اللقطات التي تناسب موضوعنا هذا في قوله تعالى:

«وراودته التي هو في بيتها عن نفسه، وغلقت الأبواب وقالت هيت لك...».

«وقد همت به وهم بها لولا أن رءا برهان ربه ...» ، «واستبقا الباب وقدت قميصه من دبر...».[4]

إلى غير ذلك مما احتوته السورة من معاني فنبينا يوسف عليه السلام يتعرض لمحنة السجن والظلم وألمهما، إلا أنه انتصر على نفسه الأمارة بالسوء فهو سعيد بنجاته من الإثم التي أوشكت أن تقذفه به امرأة العزيز إنها قصة«الضعف البشري بكل ملابساتها وانحرافات النفس الإنسانية ونزوعها

---

[1] -أنظر: صلاح صالح – سرد الآخر "الأنا والآخر عبر اللغة السردية – ص:38.

[2] – أحمد محمود مبارك– رؤية إسلامية في الأدب و الثقافة ص:24

– أنظر: أنور الجندي– خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث – ص:38.

[3] – المرجع السابق –– أحمد محمود مبارك– رؤية إسلامية في الأدب و الثقافة –صص:24-25.

[4] –سورة يوسف الآية [23-25].

إلى الشر، و لم تكتف القصة بتصوير مواطن الضعف فينا نحن البشر، بل صورت جوانب القوة المشرفة والعفة والطهارة والانتصار على حيوان الغريزة الجامح، والصراع العنيد بين الفضيلة والرذيلة في أعماقها»[1].

هذا أقوى مثال لقصة تحمل معنى القصة الجنسية ولكن أي جنس، وأية قصة ؟ لقد حملت معان بليغة سامية وراقية ومواقف درامية موحية معبرة وموسيقى في ألفاظها تعمل على التشويق والاستمتاع بمتابعة قراءتها، فنرى الانتصار لفضائل الإنسان وقوة الروح، حتى امرأة العزيز في الأخير انتصرت داخلها قوى الخير فطأطأت رأسها إجلالا لهذا الإنسان الصامد في وجه نفسه ووجه هذه الثورة الغريزية « وحاشا للقلم المسلم أن يكون وقحا مكشوفة العورة»[2].

ومن ثمة فإن أدب الجنس – أدب الفراش- بصورته الفاضحة المستبيحة للحياء داخل العمل الأدبي ينافي ما تدعو إليه إسلامية النص كطبيعة في الكتابة وكما قال الله عز وجل في كتابه العزيز:«**إن الذين فتنوا المؤمنين والمؤمنات ثم لم يتوبوا فلهم عذاب جهنم ولهم عذاب الحريق**»[3].

وخلاصة القول أنه لا يمكننا أن نحكم على العمل الأدبي إن كان قد اتبع ما تنادي به الإسلامية داخل العمل الروائي من خلال الموضوع، ولا بمجموع الأفكار التي يقوم عليها بل بالتصور الذي يحكم ذلك كله لأن الذي يعتد به في النص هو المضمون وليس الموضوع وإن كان بعض الباحثين يخلطون بينهما .

ولتحديد الفرق بينهما نشير إلى أن الموضوع المتمثل في حدث إسلامي أو شخصية إسلامية على سبيل المثال لا يحدد بالضرورة إسلامية الأدب، وإلا لكان ما كتب عن الإسلام وتاريخه ورجاله وأحداثه في بنية أدبية معينة من قبل المستشرقين والمفكرين الغربيين ومن قبل بعض أبناء المجتمع الإسلامي دون تمييز أدب وافق شروط إسلامية النص .

وحين نعتبر المضمون سبيلا لتحديد إسلامية الأدب، فإنما نتحدث عن كتابات استوفت شروط أدبيتها وتحقق لها مستوى فني معين يجعلها كذلك، وهكذا لا تتجلى إسلامية النص في البحث عن كل حدث إسلامي أو شخصية إسلامية يتخذ منها دافعا للكتابة الإسلامية، وإنما هي التعبير الفني الناشئ عن امتلاء النفس بالمشاعر الإسلامية.

---

[1] – نجيب الكيلاني –الإسلامية والمذاهب الأدبية –ص:60.

[2] –المرجع نفسه ص:61.

[3] – سورة البروج [الآية 10].

فالمضمون يعمل على«تشكيل التجربة الأدبية تشكيلا فنيا يحمل رؤية الأديب المسلم للكون والإنسان والحياة، ويبرز هذا في الأبعاد الإنسانية التي يرصدها الأديب المبدع في رسالته التي يضطلع بها ويعي غايتها وأهدافها مع تهذيب الأذواق والنفوس ومراعاة طبيعة كل جنس من الأجناس الأدبية وما لكل منهما من خصوصيات وإمكانات »[1].

3–مظاهر الإسلامية وتجلياتها:

وتتجسد إسلامية النص في توظيف الكاتب الروائي لبعض الشفرات أثناء العملية السردية هذه الشفرات المستمدة من روح التراث العربي الإسلامي الأصيل وأمجاده وانتصاراته أو من خلال القصص القرآنية والأحاديث النبوية الشريفة والأدعية إلى غير ذلك، ففي رواية عبث الأقدار لنجيب محفوظ نجد أنفسنا حيال قطبين يتجاذبان الرواية:

* أولهما : أسطورة أوديب.

* ثانيهما: قصة موسى وفرعون كما وردت في القرآن الكريم وعلى رغم من أن بعض المصادر التاريخية تشير إلى هذه النبوة، لكن تشكيل المادة الفنية قد تجاوز هذه الحادثة، ومن ثمة فإن الأصل القرآني أقوى تأثيرا وأشد ارفادا لهذه الرواية من الأصل الإغريقي الأسطوري وهذا ما جعل نجيب محفوظ يستفيد « من القصة القرآنية لا في معناها وتطورها العام فحسب وإنما في تركيبها وبعض تفاصيلها أيضا».[2]

وكذا شخصية "عامر وجدي" في رواية "ميرامار" لا يكف عن ترديد سورة الرحمان، بل إن آخر ما أنهى به الروائي "نجيب محفوظ" رواية " قشتمر" نص قرآني يتمثل في سورة الضحى كاملة توجز رحمانية الله التي ترعى البشر.

أما رواية «أولاد حارتنا» كما أشار الدكتور: محمد حسن عبد الله فتعكس تاريخ البشرية كما يراه الروائي فيقول: «إن تاريخ البشرية عند نجيب محفوظ يتمثل في علاقة هذه البشرية بالله، وسعيها الدائب لكي تكتشف نفسها من خلال علاقتها به سبحانه، والرواية – لهذا – تاريخ للضمير البشري في علاقته بخالقه، وانتقاله بين أطوار من التقوقع والضيق، ثم الرحابة والعمق المتأصل بالارتكاز على دعائم السمو الروحي والإدراك الاجتماعي في آن واحد »[3].

---

[1] – د. علي الغزيوي –مدخل الى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس"، ص:135.

[2] –محمد حسن عبد الله –الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع 2001 ب–ط. ص:33.

[3] – علي الغزيوي –مدخل الى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي" التأسيس"– مرجع السابق ص:230.

فالرواية تاريخ لرحلة الضمير البشري وهو ينتقل من استهداف الفطرة واستلهام التجربة اللاشعورية والتي تعيش دائما تذبذبا في مبادئها الروحية والحياتية . وقد كان لهذه الرواية توجها سياسيا، فقد ذكر نجيب محفوظ أنه كان يتجه بهذه الرواية إلى رجال الثورة الذين يحكمون مصر، وقد قصد بالحارة "مصر"، كما يشير إلى أنه اضطر لهذا الرمز المقلوب، فالمألوف أن تصور مصر وتقصد العالم والبشرية،لا أن تصور تاريخ البشرية وأنت تقصد التاريخ المصري، أما الاضطرار فقد كان تحت مخاوف الرقابة ومحاذيرها السياسية[1].

وقد حاول "نجيب محفوظ " في كل فصول الرواية أن يظهر أن الثورة الحقيقة تبدأ من ضمير الإنسان في صلته بالله الذي قرر العدل منذ البداية وهدى البشرية إليه بطريق أنبيائه ومن قبلهم بطريق الفطرة الإنسانية السوية. إضافة إلى أن «القرآن الكريم هو المصدر الأساسي لهذه الرواية — وإن لم يكن المصدر الوحيد– ووجهة النظر القرآنية هي محل الرعاية فيها»[2].

فالخلاف الذي يدور داخل الرواية حله داخل القرآن الكريم لأنه يعمل على توازن ورحابة العاطفة من تسامح مع أصحاب الأديان الأخرى، وصبر على المخالفين، وإيثار العفو والعافية، تتوازن مع الوضعية المطلقة المتمثلة في تحديد الموقف، ومن ثم المسؤولية وما يترتب عن ذلك من ضرورة الثواب وضرورة العقاب[3].

إلا أننا نجد شيوخ الجامع الأزهر طالبوا بوقف نشرها وسبب ذلك تلك الإسقاطات الرمزية التي استخدمها "نجيب محفوظ" في أسماء الشخصيات وبعض الأحداث التي توحي بالمساس بالذات الإلهية والأنبياء مما أثار استياء الأزهر والمتدينين.

كما لا يفوتنا أن نشير أن "نجيب محفوظ" سعى في معظم رواياته إلى توظيف الخطاب الصوفي وفكره ونستشف هذا من خلال لغة الشيخ " عبد الله البلخي" بوصفه الممثل لشخصية الصوفي في رواية "ليالي ألف ليلة " فلغته تميل إلى الرمز شأنه في ذلك شأن الصوفيين الذين يميلون إلى استخدام اللغة الرمزية التي تعتمد على التلميح والإشارة لا التصريح يقول لعلاء الدين: «عليك قبل أن تتلقى الخمر أن تطهر الوعاء وتنقيه من الشوائب »[4].

---

[1] –أنظر:محمد حسن عبد الله– الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ –مرجع سابق – ص:230.

[2] – المرجع نفسه ص:233.

[3] – أنظر: المرجع نفسه ص:234.

[4] – نجيب محفوظ – ليالي ألف ليلة– دار مصر للطباعة –القاهرة – (د–ت) ص:200.

فتغرق هذه اللغة في الغموض وعدم الوضوح مما يقتضي التأويل الذي يحدده محي الدين بن عربي بأنه الاجتهاد الذي يبذله المتلقي لمعرفة معنى الكلام، وفهم قصد المتكلم[1].

فيمكن أن نؤول ما سبق أنه يجب عليك قبل أن تتصل بالذات الإلهية أن تطهر النفوس من الأهواء والتروات وتخلصها من الذنوب والسيئات، وتتوخى لغة الشيخ البلخي «التبليغ دائما، أي الأمر والإقناع في آن واحد لما يضمن رفض الأمر الواقع، واستقبال التغيير الذي يستهدف خدمة الله وحده، لا الشيطان، ولا البشر »[2].

وتميل لغة "البلخي" إلى القصر وتتألف من جمل خبرية لأنها صادرة عن نفس مطمئنة ومتوازنة، كما وظف بعض الشخصيات الصوفية فاسم "البلخي" يشير إلى شخصية هامة في تاريخ التصوف في التراث العربي، فالشيخ عبد الله البلخي أستاذ في التصوف لذا يقصده المريدون والتلاميذ يأخذون عنه الحكمة والمعرفة منذ الصغر، ثم يغادرونه لممارسة شؤون الحياة، فهو لا ينطق إلا بالحكمة التي يزود بها تلاميذه ومريدوه، فتنفعهم في حياتهم وتكون لهم خير زاد.فقد تلقى السندباد في صباه كلمات من الشيخ البلخي أنجده من الموت في إحدى رحلاته[3].

ونجد أيضا الشيخ الجنيدي في رواية « اللص والكلاب » فقد وظف داخل الرواية كشيخ صوفي معتزل في الخلاء بين المدينة والصحراء، ولكن الدكتور نجيب الكيلاني يعتبر هذا التوظيف لهذه الشخصية توظيفا لم يخدم تحقيق الإسلامية داخل النص فيقول في هذا الصدد:«والشيخ الجنيدي في رواية اللص والكلاب شارد عن العالم من حوله غارق في أوراده وأذكاره ومن حوله الصراع الاجتماعي العنيف والتغييرات الجذرية التي تهز المدينة هزا شديدا، وهو وسط هذا كله يتحوط يمنة ويسرة سابح في عالم صوفي لا يخترق بعذاب الناس من حوله» [4]، وهكذا تجمدت قوالب رجال الدين في قصصنا الحديث.

ومن ناحية ثانية يتضح لنا أن "نجيب محفوظ" قدم كلا النموذجين في بعض أعماله الروائية فشخصية " عبد الله البلخي" وأفعاله كالزهد والفناء لله، قد اختار طريقه المؤدية إلى الحب والفناء في الله مخلصا نفسه.

في حين مثل النوع الثاني "جمعة البلطي" الذي اختار طريق الجهاد ضد قوى الشر والظلم مخلصا الآخرين وهذا ما عبر عنه "فاضل صنعان " قائلا : «المنطلق من الإيمان دائما وأبدا، الطريق

---

[1] – أنظر: منصف عبد الحق –اللغة وإشكالية التأويل عند محي الدين بن عربي – مجلة الوحدة الرباط العدد 60، 1989 ص:132.

[2] – نجيب محفوظ – رواية" ليالي ألف ليلة، ص:45-98- 113-261.

[3] –أنظر: المرجع نفسه ص:233.

[4] – د:نجيب الكيلاني- الإسلامية والمذاهب الأدبية- ص:24.

واحد في الأول ثم ينقسم بلا مفر إلى اتجاهين، أحدهما يؤدي إلى الحب والفناء والآخر إلى الجهاد، أما أهل الفناء فيخلصون أنفسهم، وأما أهل الجهاد فيخلصون العباد»[1].

وبعد كل ما تقدم من مظاهر الإسلامية والتي تجلت في بعض روايات " نجيب محفوظ" نصل للقول بأ ن خاصية إسلامية العمل الروائي يمكن أن تمس بعض جوانب الرواية فقط أي لا تكون كمبدأ يتخذه الأديب أثناء الكتابة، كما يمكن لها أن تظهر وتختفي بين الحين والآخر.

كما أن إسلامية النص تتجلى داخل العمل الأدبي من خلال قالبين، فبعض الأعمال الأدبية إن لم تتبنى فكرة إسلامية من باب الاقتناع العقيدي الديني، إلا أننا نجد الروائي يتبعها كقالب للكتابة فيعمل على تجسيد التراث العربي الإسلامي، فينتج العمل داخل هذا القالب الفني الأصولي القويم الذي يسعى من خلاله إلى تقييم الحاضر بناءا على الماضي.

فكثيرة هي النصوص السردية العربية الحديثة التي تتشكل على فاعدة إحدى العلاقات التي تقيمها مع التراث السردي العربي القديم ويمكننا ضبط مختلف أوجه هذه العلاقات الكائنة والممكنة من خلال الشكلين الآتيين[2]:

أ- الانطلاق من نوع سردي قديم كشكل، واعتماده منطلقا لإنجاز مادة روائية، وتتدخل بعض قواعد النوع القديم في الخطاب، فتبرز من حلال أشكال السرد أو أنماطه أو لغاته أو طرائقه. ويمكن التدليل على ذلك بحضور أنواع ذات أسلوب قديم كالمقامة والرسالة والرحلة وكتابة المشاهدات وحكي الوقائع، وما شابه هذا.

وحضور النوع القديم في الرواية، كما يمكن أن يأخذ شكل بنيات سردية صغرى، على صعيد جزئي. وكثيرة هي النصوص الروائية العربية التي تحضر فيها هذه البنيات النوعية القديمة على شكل مناصات تاريخية أم دينية أو سردية...متضمنة في الرواية.

ب- الانطلاق من نص سردي قديم محدد الكاتب والهوية، وعبر الحوار أو التفاعل النصي معه، يتم تقديم نص سردي جديد(الرواية) بنص سردي قديم.

ويعد "جمال الغيطاني" من أهم الكتاب الروائيين الذين غرفوا من معين التراث العربي، وقدموا لنا نصوصا تتفاعل وتتعلق بالتراث السردي القديم و"الزيني بركات " في تعالقها "ببدائع الزهور" لابن

---

[1] - نجيب محفوظ- رواية ليالي ألف ليلة – ص:198.

[2] -أنظر :سعيد يقطين-الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث".رؤية للنشر والتوزيع 2006.صص:7-8.

إياس تقدم المثال الأوضح والأكثر تجسيدا لهذا المنحى.فالنصوص التي تفاعل معها الغيطاني وحدة متنوعة وهي على النحو التالي[1]:

● كتب التاريخ: وبالأخص ما تعلق بتاريخ مصر الإسلامية والمملوكية، فقد كشف لنا سعيد يقطين علاقة "الزيني بركات" بالنص التاريخي الذي يستمد منه مادته الحكائية ،حيث قارب بين الخطاب الروائي –الزيني بركات- ونص مقتبس من كتاب محمد بن إياس "بدائع الزهور في وقائع الدهور" ويتعلق بإحدى الفترات التاريخية التي تجري فيها أحداث قصة خطاب الزيني بركات وأورد جزءا من هذا النص في كتابه "تحليل الخطاب الروائي" :

«ثم دخلت سنة اثنين وعشرين وتسعمائة المباركة فكان مستهل المحرم يوم الاثنين ، وكان يومئذ خليفة الوقت أمير المؤمنين المتوكل على الله محمد بن أمير المؤمنين المستمسك بالله يعقوب عز شرفهما وسلطان مصر يومئذ الملك الأشرف أبو النصر قانصوه الغوري عز نصره(...) ولما كان مستهل الشهر يوم الاثنين جلس السلطان في الميدان وطلع إليه الخليفة والقضاة الأربعة فهنوا السلطان بالعام الجديد ورجعوا إلى دورهم ، ثم في ذلك اليوم نزل الزيني بركات بن موسى المحتسب وصحبته الأمير كرتباي والي القاهرة ، وأشهروا المناداة في القاهرة بالأمان والاطمئنان ... »[2].

● الروايات التاريخية: سواء ما كتب حول الثورة الفرنسية أو التاريخ الإسلامي.

● كتب العجائب والرحلات: التي ترصد الفضاءات البعيدة في الأدبيات الشعبية.

● المعمار الإسلامي: كما يبرز من خلال البناء العربي الإسلامي في السكن والمساجد والمزارات، ويبدأ هذا منذ الوهلة الأولى عند الإطلاع على الرواية فغلاف الرواية ترجم بصورة واضحة وجلية هذا المعمار الإسلامي الخاص.[3]

● الملاحم الشعبية وحكايات ألف ليلة وليلة ونحوها....

وهذه النصوص المتفاعل معها لها روابط تجمع بينها فهي متقاربة من حيث الزمن(مصر المملوكية)، وهذا العنصر يطبعها بطابع خاص سواء على صعيد أسلوبها أو لغتها أو مادتها.

فالروائي "جمال الغيطاني " في رواية (الزيني بركات) يقيم نوعا من التطابق بين واقعين، العربي القديم في مرحلة القديم وهزيمته وتدهور أحواله الاجتماعية والسياسية والثقافية وواقع المجتمع العربي المعاصر بعد هزيمة العرب أمام إسرائيل1967، فحاول نقل الحاضر والتعبير عنه بصيغة الماضي،

---

[1] – أنظر: المرجع السابق ص : 176 -177.

[2] – سعيد يقطين- تحليل الخطاب الروائي- المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع – ط1997/03.صص: 143-144.

[3] – أنظر: جمال الغيطاني – الزيني بركات – دار المستقبل العربي مصر الجديدة- ط03- 1985.

فتماهى الزمن الحاضر بالزمن الماضي، فلا نكاد نحدد زمن كتابة الرواية إلا من خلال توقيعه في آخر الرواية.

فعند النظر في أوجه التفاعل النصي، أو التعلق النصي من حيث تجليها في كتابته السردية، لا نجدها تنطلق فقط كمادة للحكي وتجسيد تصوره للنص المتفاعل معه تحت وطأة الإحساس بالزمن، ولكنها علاوة على ذلك، نجدها تتمثل في محاولة"تأسيس كتابة سردية جديدة" تتجاوز الأشكال السردية التي استلهمها القاص الروائي العربي من خلال احتكاكه بالنصوص السردية العربية.

فبدل الانصراف إلى التراث الغربي الغيري الغريب عن أصالة الهوية والشخصية العربية،اغترف كل أدواته السردية من التراث العربي الإسلامي الأصيل،بحيث اتخذ من الشكل التاريخي نمطا للإبداع و التخييل لسد الثغرات ومساءلة الواقع والبحث عن الأسباب والنتائج بالغوص في أعماق الزمن واستقراء لحظات التاريخ ونبش أغواره العميقة واستنطاق الملامح الخارجية من مناصات دلالية ومقومات فنية.

فيتجلى لنا حضور الإسلامية بكل مكوناتها الثقافية والدينية الرمزية على مستوى الصيغ السردية خاصة وكذا توظيف اللغة "التراثية" وشذرات النصوص التي تتجلى كروافد وتعالقات لها بعدها الخطابي ومكوناتها السردية الخاصة.

وتتضح بعض ملامح إسلامية هذا العمل والتي تتجسد في عراقة اللغة وبشكل جلي في النداءات والرسائل والمراسيم الرسمية كقوله:

«"اللهم اجعل هذا البلد آمنا"

إلى الزيني بركات بن موسى

ناظر الحسبة الشريفة

نبدأ بأن نشهد أن لاإله إلا الله وحده لا شريك له.شهادة نقيمها في كل حكم، وتحاول سيوفنا جاحديها فتنهض بالحجة عليهم وهم بكم، ونشهد أننا بدأنا بالمراسلة، وأوردنا أطلاعك على ما تحويها المكاتبة، ابتغاء أمن العباد، في سائر النواحي والبلاد...»[1].

فأي قارئ لا يمكن إلا أن يلمس عتاقة اللغة المكتوب بها، والأسلوب الذي ينهجه الغيطاني في الكتابة، فاعتمد الجمل القصيرة المنمقة بديعيا وإيقاعيا في النداءات كقوله في النداء الذي صدر مساء يوم الثلاثاء سابع ذي القعدة :

[1] -جمال الغيطاني- رواية الزيني بركات- دار المستقبل العربي مصر الجديدة.ط03 /1985. ص :67.

« **يا أهالي مصر**
نوصي بالمعروف وننهي عن المنكر
نعبد ونسجد ونحمد
من أذل كل لئيم متجبر...»[1].

أما الجمل الطويلة فقد شغلت حيز الوصف والسرد «تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني، ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجتها، أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء، امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل»[2].

إضافة إلى توظيفه لتلك المفردات القديمة في التعبير عن تلك العوالم الشعبية كلفظة **الكنبوش** في قوله«ها هو يمتطي حصانا عليه **كنبوش** ذهب»[3]، وقوله أيضا مستخدما نفس اللفظ وتنويع الصيغ بالانتقال من صيغة إلى أخرى «بعد خروجه من الأزهر، شق طريقه راكبا بغلة عالية بسرج متواضع و **كنبوش** عادي»[4]، كل ذلك يطبع أسلوبه بنمطية لا نعاينها إلا في الكتابات القديمة.

ولفظة **الطبلخاناه** في قوله: «أحيانا يأمر زكريا بقرع **الطبلخاناه**، خاصة في الليل في السكون الغويط ...»[5]و «ويمر أمام بيوت المشايخ أو الأمراء تتقدمه طبول قوية تفوق في ضجتها **طبلخاناه** تدق أمام الأمير»[6].

وألفاظ تراثية أخرى (كالسلطان، و الأمير...) كل ذلك يطبع أسلوبه بنمطية لا نعاينها إلا في الكتابات القديمة.

وحينما يجعل الغيطاني شخصياته تتكلم بلغاتها الخاصة يزداد المظهر التراثي بروزا في الأسلوب، على نحو ما نجد ذلك مثلا في "**المرسوم السلطاني**" في قوله:

«يقصى الشيخ سعيد بن السكيت عن منصبه كقاض لمذهب الحنفية»[7].

---

[1] – جمال الغيطاني–مرجع سابق –ص: 97.
[2] –المرجع نفسه ص:7.
[3] –المرجع نفسه ص: 22.
[4] –المرجع نفسه ص:63.
[5] – جمال الغيطاني – الزيني بركات– ص: 31.
[6] – المرجع نفسه ص: 22.
[7] – المرجع نفسه ص:117.

وما صدر أيضا في المرسوم السلطاني يمنع الفوانيس«تبطل عادة الفوانيس... ويزال ما علق منها كأنها لم تكن»[1].

فلغة السلطان لغة تقريرية مباشرة ردعية تحوي أوامر وقرارات ما على الولاة والأمراء والرعية إلا تنفيذها.

أما الرسائل فكانت لها نفس صفات الرسائل في العهد العثماني القديم، فكانت تتميز بمقدمات مطولة وأدعية:

« **بسم الله الرحمن الرحيم**

قال تعالى: (ادع الى سبيل ربك بالحكمة، والموعظة الحسنة، وجادلهم بالتي هي أحسن، إن ربك هو أعلم بمن ضل عن سبيله، وهو أعلم بالمهتدين)

ما أقدمه إليكم إلا مجموعة خواطر وأفكار تراءت لنا، إذا ما رأيتم صلاحيتها، أرجو أن نعمل معا على إقرارها، حتى يستقيم العدل ويستقر ، ولن نبالي في هذا إلا مرضاة رب العالمين...»[2].

وأشار في موضع آخر إلى طريقة نقل هذه الرسائل والتي كانت قديما وهي الحمام الزاجل حين قال: «**بسم الله الرحمن الرحيم**

اللهم اجعل هذا البلد آمنا

" ديوان سر الشهاب زكريا بن راضي"

نبذة مرسلة بالحمام الزاجل

إلى الزيني بركات بن موسى متولي حسبة القاهرة والديار المصرية، ووالي القاهرة، إلى دمياط...»[3].

أما النداءات فقد كانت الطريقة الوحيدة لنشر المراسيم وإبلاغ الناس بقرارات الحكام ، وهي الطريقة المتبعة قديما في الدولة الإسلامية ووقت المماليك والخلفاء قديما، فكان المنادي يجول أزقة المدينة يدق دفه معلنا ما أمر بإعلامه وقد وصف الغيطاني هؤلاء المنادين بقوله: «منادين يرتدون سروالا أزرق وقميصا أخضر حوافه محلاة بالقصب، زي جديد يعلن تبعيتهم لناظر الحسبة نفسه، ولكم يكتف الزيني بهذا ، إنما رتب مرورهم ، أول النهار بعد الغذاء ، قبيل المغرب وقبيل العشاء،

[1] – جمال الغيطاني –الزيني بركات–ص:117.

[2] – المرجع نفسه ص: 151.

[3] – جمال الغيطاني – الزيني بركات– ص:169.

ينطلقون بلا حرس، كل ما بأيديهم عصا قصيرة ، يقرعون بها طبلة صغيرة، ينقلون إلى الناس ما استجده الزيني من أمور...»[1] .

واتبع الروائي هذا النمط التراثي المتمثل في النداءات لنقل أخبار المملكة وأمور الدولة:

«**نداء**

أمر مولانا السلطان

بتسليم الأمير كرتباي

وإلى القاهرة القديم

إلى ناظر الحسبة الشريفة

ووالي القاهرة

الزيني بركات بن موسى

لمعاقبته، وإظهار ما نهبه اللعين

من أموال المسلمين »[2].

كما تخللت الرواية مجموعة من فتاوي القضاة كفتوى **قاضي قضاة مصر**:

«الفوانيس تذهب البركة من بين الناس»[3] ، وفتاوى أخرى **كقاضي الحنفية** والذي يقول رأيا مخالفا لرأي القاضي الأول:«الفوانيس تطرد الشياطين، وتنير المسالك في الليل للغرباء، وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم في الليل على الخلق الأبرياء»[4].

إن مختلف هذه الأنواع الفرعية المتخللة في النص، والموظفة لغايات متعددة، لها قسماتها الخاصة وطرائقها المتميزة في التعبير[5].

لقد وظف جمال الغيطاني نظام الحكم الإسلامي القديم الذي يرتكز أساسا على الحاكم أو السلطان وبعده الوزراء وكذا نظام الحسبة المكلف بمراقبة الأسعار داخل الأسواق والذي عين " الزيني بركات" واليا لها، وبكل ما يتعلق بالحياة الاقتصادية داخل المدينة وكذا السلطة القضائية المتمثلة في مجموعة القضاة المكلفون بالإفتاء في أمور الدولة برئاسة قاضي قضاة الديار المصرية.

---

[1] – جمال الغيطاني– الزيني بركات ص:79.

[2] – المرجع نفسه ص:141.

– أنظر: المرجع نفسه ص: 203-102-97.

[3] – المرجع نفسه ص:111.

[4] – المرجع نفسه ص:111.

[5] –أنظر: سعيد يقطين– الرواية والتراث السردي–ص :143.

ومن الشفرات التي تعكس ملامح وتجليات الإسلامية داخل هذا العمل بعض الرموز التي تتمثل في الآيات القرآنية والتي تصدرت مقدمات الرسائل و المراسيم:

«(عنوان رسالة وصلت الى دار زكريا بن راضي، مع رسول خاص من رجال الزيني)

والتين والزيتون . وطور سنين وهذا البلد الأمين

إلى كبير بصاصي مصر . ونائب الحسبة الشريفة...»[1].

أما الأحاديث الشريفة في قوله:«قال رسول الله صلى الله عليه وسلم : **من كان يؤمن بالله واليوم الآخر فليقل خيرا، أو ليصمت»**.[2]

كما لم يغفل الروائي عن أقوال الصحابة رضوان الله عليهم «وقال عمر بن العاص رضي الله عنه: الكلام كالدواء، إن أكثرت منه فعل وإن أقللت منه نفع».[3]

وقد كان هذا التوظيف للآيات والأحاديث له صلة مباشرة بمضمون القرار السياسي الصادر عن السلطة الحاكمة ، ففي الحديث الشريف الذي سبق وأن ذكرناه وكذا قول عمر بن العاص كان من ورائه إظهار مهمة البصاصين داخل الدولة وبين الناس باعتبارهم يريدون إقامة العدل ونشره بين الرعية.

أما الأدعية فقد ظهرت داخل الرواية «اللهم استرنا وارحمنا ياكريم »[4] ، وكذا «اللهم اجعل هذا البلد آمنا»[5] ، وقد تكرر هذا الدعاء في أكثر من رسالة ومن مرسوم لأن له المعنى الأكبر في إقامة العدل داخل الدولة.

وكذا اعتماده في تأريخ الأحداث على التاريخ الهجري العربي الإسلامي «الأربعاء ..عاشر شوال- رجب ٩١٤هـ - ذو القعدة ٩٢٠»[6].

وما يلفت الانتباه أيضا الغلاف الخارجي للرواية والذي كان عبارة عن صورة للعمران الإسلامي القديم والزخرفة الإسلامية الأصيلة في عهودها الماضية، وكذا الصفحات الصفراء للرواية والتي تشبه المخطوطات الإسلامية القديمة، فقد كانت الرواية سياسية تاريخية تعكس معاناة الشعب العربي الإسلامي قديما في عصر الانحطاط، وكذا هزيمة العرب أمام إسرائيل 1967.

---

[1] - جمال الغيطاني – الزيني بركات – ص:99.

[2]- المرجع نفسه ص223.

[3] -المرجع نفسه ص:223.

[4] - المرجع نفسه ص:253.

[5] -أنظر المرجع نفسه ص: 129-67.

[6] - جمال الغيطاني- الزيني بركات-مرجع سابق ص:49-137-195.

وتبين لنا أن الغيطاني لم يقسم روايته إلى فصول بل اختار السرادقات بمثابة لوحات فنية مستقلة يمكن بسهولة تقطيعها وتركيبها في مونتاج روائي يخلل السرد ويكسر خطية الزمن واستمرار يته لخلق أفق جديد لقارئ الرواية .

واستنادا على ما سبق يتضح أن رواية "الزيني بركات" هي رواية التخييل التاريخي ، تستعير التاريخ مادة وصياغة لتحويله إلى أسئلة وأجوبة باستقراء العلاقة الموجودة بين المتسلط والمحكوم من النواحي النفسية والاجتماعية والإنسانية وافتراض مجموعة من العلاقات الخاصة وما يتعلق بالجوانب الجنسية والشذوذ والحب والإجرام وزيف الدين وفهم النواحي الخفية عند السلاطين والأمراء والمستبدين ونقط ضعفهم إلى غير ذلك من الأمور التي لا تذكر في التاريخ الرسمي ويركز عليها التاريخ الشعبي والمجتمعي على حد سواء.

وبناءا على ما تقدم نجد أن إسلامية هذا النص تتجلى في طريقة الكتابة الروائية ، بحيث انصرف الروائي إلى التراث العربي الأصيل ليصوغ داخل أساليبه القديمة كتابة سردية جديدة فرواية "الزيني بركات" توصف بالتاريخية التي تثير الحاضر وتقلب مواجعه لكي تخلق نوعا من التوازن من خلال رصد اللحظة التاريخية ومدى علاقاتها بتجربتها الحياتية المعاصرة، فقدم جمال الغيطاني شكلا جديدا في اللغة الأدبية بتوظيف التراث بشكل يعيش القارئ في ذلك الزمان.

في المقابل رواية" بياض اليقين " لعميش عبد القادر تلتقي مع رواية الزيني بركات في كثير من المكونات الخطابية والسردية، فنجدها تتميز وتتنوع في مناصاتها ولكن اشتغالها كان اشتغالا حداثيا في جسدية النص.

فالتمايز يظهر في اختلاف الصور التي تجسد إسلامية النص داخل كل عمل سردي ففيما سبق تجلت هذه الأخيرة ووظفت كخاصية فنية يستنجد بها الروائي، ومن ثمة فهي لا تدخل في حقيقة الرؤية الإبداعية والقناعة الفكرية، أي لا تمثل قناعات الروائي الإيديولوجية، فلا يتبناها كوجهة ثقافية فكرية يمارسها في إبداعه بل تمثل وسيلة فنية إبداعية يبغي من ورائها تحقيق المتميز في النص، وكذا الأمر بالنسبة لما قدمه نجيب محفوظ باعتبار تمظهر بعض أوجه الإسلامية داخل أعماله الروائية.

و لكن لا ننفي أن انصرافه لهذا التراث الإسلامي وهذه اللغة والرموز العربية بدل توظيف التراث الغيري الغريب يشفع له سمو الفكرة والهدف فلا ينفي صفة الإسلامية في العمل.

أما رواية "بياض اليقين " فهي تتخذ من الإسلامية أساس رؤيتها لأنها جزء من كينونتها الفكرية المضمونية، فترسم عمق الفكرة العامة للنص الروائي فكانت في مضمونها تعكس فكرة

الاستشهاد مستعملة في كل هذا اللغة الملغزة موظفة أساليب وتقنيات فنية جديدة، يجعلها خاصية جديدة في السرد العربي الحديث، تنبع من تراثه الخصب لتكسبه روحا متجددة أصيلة.

فالحدث والزمان والمكان ترافقا في هذه الرواية حتى تماهى أحدهما في الآخر، فكل حدث كان له زمان ومكان ساهم بتنوع الحدث، كما أن المكان والزمان هما المحددان للحدث الذي يقع فيه فيتضح الزمن الواقعي والنفسي... ويتحدد الزمن أيضا إسلاميا في بعض أجزاء الرواية ففي قوله «بعد صلاة الصبح وبعد أن دعوت الله رب الشريعة السمحاء أن يرحم هايدي....» [1].

ويتضح من خلال هذه العبارة حلول يوم جديد وبقوله أيضا «أخرجني آذان العشاء من غيابي ذاك...»[2]، وهذا دليل أيضا عن انقضاء النهار وحلول الليل.

ومناط الرواية دار بين الدنيا والآخرة، المعرفة والجهل والباقي والفاني والظاهر والجوهر و الرضا والسخط، فجاءت تعج بمجموعة من الرموز الدينية الصوفية التي تجسد وتعكس إسلامية المضمون والشكل.

ومن هذه الرموز السالفة الذكر توظيف الروائي لمجموعة من المتون والنصوص الصوفية نذكر على سبيل الاستشهاد نص صوفي لأبي حامد الغزالي في معرفة علم الرؤيا[3].

وما قاله الشيخ القطب :ابن عربي عن حقيقة المحبة والعشق كما يراها الصوفية قال الشيخ القطب:«حقيقة المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك... وقال آخر المحبة ميلك إلى الشيء بكليتك... ثم إيثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرا وجهرا، ثم علمك بتقصيرك في حبه....» [4].

و نصوص الصوفي "محي الدين بن عربي"[5] وبعض الأبيات الشعرية للشعراء الصوفيين[6].

فكل هذه الأسماء التي ذكرت آنفا لهؤلاء الشيوخ الأجلاء تكفي لتجسد وبشكل جلي وواضح إسلامية هذا النص الذي وظفت داخله .

إضافة إلى بعض الشفرات الإسلامية المتمثلة في اللغة والألفاظ الإسلامية التراثية الأصيلة

[1] – د: عميش عبد القادر – بياض اليقين- منشورات دار الأديب – ص:77.

[2] – المرجع نفسه ص:75.

[3] –أنظر: المرجع السابق ص:77.

[4] – د:عميش عبد القادر–رواية "بياض اليقين" ص:102.

[5] –أنظر: المرجع السابق ص:30-153.

[6] – المرجع نفسه ص:107-117.

(اعلمي هداك الله/ لا إله إلا الله محمد رسول الله / اعلمي أضاء الله أركان قلبك الطاهر أيتها الغالية/ اعلمي بيض الله تعالى وقتك....)[1].

كما نلاحظ في بعض زواياه تعالقه نصيا مع القرآن الكريم والأحاديث النبوية الشريفة، و حملت ألفاظ الرواية رمزية صوفية إسلامية مثل«البياض، الثلج، اليقين، الجسد...» وكذا رمزية في العبارات والتراكيب « فتماهى البياض بالبياض، حتى كأنه اليقين عينه...»[2]، « روحي في ذاتي، الآخر في الآخر وكلانا واحد في الآخر، أرواح مجندة مؤتلفة....»[3].

فتوظيف التراث ضمن النصوص الحداثية هو توظيف لمنتخبات تاريخية، فكل لفظة تراثية هي نافذة نطل من خلالها على حدث ما أو قضية ما فهي من المعينات التي تساهم في حل شفرات النص.

ونلمس في بعض جوانب الرواية نقمة الروائي على بعض الأوضاع السياسية السائدة في العالم العربي، فعبر عنها بأسلوب صوفي رمزي يتجلى في قوله:« قالت بحكمتها المعهودة : لقد صار قبر الأمير هناك مزارا للساسة يقصدونه لممارسة طقوس المناسبات السياسية، والجميع يعلم أن روح الأمير ما تزال تنام هناك في دمشق بحميمية إلى جانب شيخه وقطبه ابن عربي كما ظل قبره بالصالحية أو ربما بالمزرعة مزارا للمريدين الأطهار أصحاب المقامات... »[4].

وفي قوله في مقام آخر«....حتى في المناسبات الرسمية فالجماهير لا تصفق للمسؤول لأنه أصاب بل لأن الناس يعرفون يقينا أن المسؤول يكذب فيصادقون على كذبه بالتصفيق الحار كلاهما يضحك على الآخر، مسرحية سخيفة حقا لجمهور متذوق للسخافة مولع بعادة الكلام الخبيثة».[5]

ونخلص بالقول إلى أنه لا يمكن الحكم على العمل الأدبي مجملا إلا من خلال قراءته والتمعن في زواياه من أجل اكتشاف مواطن توظيف الإسلامية داخل النص وإن كان هذا التوظيف من شفرات ورموز ولغة إسلامية توظيفا يخدم هذه الخاصية داخل العمل الأدبي أم كان مجرد توظيف سلبي يبعد النص عن تحقيق الإسلامية، ومن خلال هذا نستطيع اكتشاف غاية توظيف هذه الرموز والشفرات وكذا إن كانت الإسلامية مجرد فكرة متبناة من قبل الروائي وأساس عقائدي ينسج النص داخله أم مجرد قالب فني تراثي يستنجد به الأديب أثناء الكتابة.

---

[1] - د: عميش عبد القادر- بياض اليقين- ص :102-103-109.

[2] - المرجع نفسه ص:98.

[3] - المرجع نفسه ص:20.

[4] -المرجع السابق ص:135.

[5] -د: عميش عبد القادر –بياض اليقين- ص:105.

إن الرواية التي تحمل في طياتها تجليات إسلامية أصيلة هي الرواية التي تحمل ضمير الكاتب وتدعو إلى القيم الإسلامية في ثوب فني يراعى فيه الأسلوب الملتزم الذي لا يخدش الحياء، فيكون بمثابة إشارة وقوف للقارئ ليحميه من كلل انحراف أخلاقي، فهي لا تختلف في البناء الفني عن الروايات المعتادة ففيها العناصر نفسها من سرد وحوار وأشخاص وأمكنة لكن الاختلاف يكون في المضمون فحسب، فإسلامية النص الروائي تتجلى بالتزام هذا النص بقيم إنسانية أخلاقية لا تكتسب مباشرة عن طريق الوعظ والإرشاد والتوجيه بل من خلال الأحداث والصياغة الأدبية .

ونخلص بالقول أن إسلامية النص الروائي تتجلى من خلال [1]:

* التوجه إلى التراث الإسلامي، يستلهم منه مواقفه وشخوصه وأفكاره.

* المعالجة الفنية لقضايا العصر من خلال النظرة الإسلامية.

* البعد عن تصوير العلاقات الإنسانية تصويرا فيه مساس بالأخلاق والعقيدة.

[1] –أنظر:عبد الرزاق حسين– فن النثر المتجدد – دار المعالم للثقافة والنشر والتوزيع الطبعة الأولى 1998 ص:124-125.

المبحث الأول: ماهية الرمز الديني

أ- الرمز لغة:

اتفقت المعاجم العربية على أن مادة"رمز" تعني لغة «الإشارة والإيماء» غير أن الاختلاف فيها يقع في وسيلة الإشارة والإيماء، أتكون باللفظ أم تكون بأحد الجوارح أو بغيرها من الأشياء؟.

ذهب **الزمخشري** إلى القول بأنها تكون «بالشفتين والحاجبين» وضرب مثالا لذلك حيث قال:«دخلت عليهم فتغامزوا وترامزوا»[1].

وفي موضع آخر فسر كلمة "رمز" في قوله تعالى: «قال رب اجعل لي آية قال آيتك ألا تكلم الناس ثلاثة أيام إلا رمزا...»[2].

وبالإشارة أيضا، ولكن في تفسيره«كما يكلم الناس الأخرس»[3] دليل على أن الإشارة عنده لا تكون مصحوبة بصوت يزيل بعض إبهامه وخفائها .

ويشاركه في هذا **"ابن كثير"** بقوله: «أي إشارة لا تستطيع النطق مع أنك سوي صحيح»[4].

بينما يتوسع **الفيروزبادي** أكثر من **الزمخشري** حين يجعل «الإشارة والإيماء» بالشفتين أو العينين أو الحاجبين أو الفم أو اليد أو اللسان [5]، ولم يفسر مع ذلك الإشارة باللسان أتكون بصوت أم بدونه؟.

أما **الجاحظ** فيرى أن الإشارة زيادة على الجوارح يمكن أن تكون كذلك«بالمنكب إذا تباعد الشخصان، وبالثوب و بالسيف»[6].

إلا أن **ابن منظور** كان أوضح من غيره وأكثر توسعا وإبانة رغم أنه لا يخرج عن كون «الرمز هو الإشارة»بأحد الجوارح أو غيرها من الوسائل المتاحة إذ يرى أن الإشارة تكون أيضا: «تصويتا خفيا باللسان كالهمس ويكون تحريك الشفتين بكلام غير مفهوم اللفظ من غير إبانة بصوت، وإنما هو إشارة بالشفتين، وقيل الرمز إشارة وإيماء بالعينين والحاجبين والشفتين والفم، والرمز في اللغة كما أشرت إليه مما يبان بلفظ»[7].

---

[1] -أبو القاسم جار الله الزمخشري -أساس البلاغة- دار صادر للطباعة والنشر ب.يروت- 1965.ص:251 .

[2] -سورة آل عمران [الآية -41]

[3] - أبو القاسم جار الله الزمخشري- الكشاف ج01 - دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت / ط01 / 1983. ص: 429.

[4] - ابن كثير - تفسير القرآن العظيم الج2 - دار الفكر .مصر.(ب.ت)/ ص:36.

[5] - أنظر: القاضي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي - القاموس المحيط ج02- دار العلم للجميع - بيروت (د.ت) .ص:177.

[6] -أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ- البيان والتبيين ج01- دار التراث العربي -بيروت لبنان 1968-ص:57.

[7]- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور- لسان العرب ج05 - دار صادر ودار بيروت للطباعة النشر -بيروت 1955- ص:356.

ونستشف من هذه التعريفات أن "الرمز" بمعناه اللغوي هو "الإشارة " وأنهما صنوان يغني أحدهما عن الآخر من حيث الدلالة اللغوية.

ب- الرمز اصطلاحا:

عرف الأدباء التعبير الرمزي في أدبهم قبل الإسلام وبعده، إلا أنهم عرفوه قبله باعتباره ذوقا يتذوقونه بمعناه لا بلفظه الصريح، أما بعد الإسلام فقد عرفوه مصطلحا نقديا متداولا بلفظه أحيانا وما ينوب عنه من المصطلحات في أكثر الأحيان كالإشارة والمجاز والبديع.

فإذا كان الرمز بمعناه الاصطلاحي الحديث هو «الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن النواحي النفسية المستترة التي لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية»[1]، فقد عرف كثيرا في أشعار المتقدمين والذين لم يقصدوا إليه وإنما كان يجيء حفو الخاطر، فيكون في الأدب محفوفا ولا يفسد له ذوقا،أما المتأخرون فقد قصدوه قصدا، وبالغوا في توظيفه فلم يقتصر على الأسلوب الرمزي فحسب وإنما تجاوز ذلك كله إلى أن صار الموضوع كله رمزيا في كثير من الأحيان[2].

فالرمز الأسلوبي بمفهومه العام في كونه مجرد لفظ أطلق وأريد به معنى خفيا، فيطوى حينئذ معنى اللفظ الحقيقي لعلاقة بين المعنيين، الحقيقي والمجازي، مما يجعل أسلوب الأديب يتراوح بين الحقيقة والمجاز وبين المباشرة والإيحاء، فيكون النص كله رمزيا، كما لا يكون مباشرا [3].

وهذا ما حاول معظم النقاد العرب أن يقعدوا له وأن يطلقوا على ألوانه مجموعة من المصطلحات تميز بعضه عن بعض فانحصرت معظمها في الصور البيانية مثل التشبيه بأنواعه والاستعارة والكناية...إلى غير ذلك.

وإن كانت كل من الاستعارة والكناية صورتان تقتبسان المدلول الواقعي القاصر فإن الرمز «لا يقارن ولا يقابل جزءا بجزء ولا يخمن ولا يفترض على الحقيقة بل إنه يكتشف في الظاهرة حقيقية قائمة بذاتها لا تنتمي لسواها »[4]، فهو تفاعل بين شيئين أحدهما ظاهر والآخر خفي[5].

---

[1] -د: محمد غنيمي هلال – الأدب المقارن- دار العودة /بيروت (ب.ط) 1983. ص:398.

[2] -أنظر: ابن معتز – طبقات الشعراء – تحقيق عبد الستار أحمد فراج- دار المعارف.مصر (ب.ط) 1956 /ص:05.

[3] – أنظر: درويش الجندي- الرمزية في الأدب العربي- دار النهضة مصر للطباعة والنشر – الفجالة- القاهرة/1972-ص:237.

[4] -د: يوسف العيد –المدارس الأدبية ومذاهبها- القسم النظري01-دار الفكر اللبناني-بيروت.ط1994/01.ص:172.

[5] – أنظر: نصرت عبد الرحمان –في النقد الحديث-دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية / مكتبة الأقصى عمان-ط1979/1. ص:151.

وكذلك الأمر بالنسبة للرمز الموضوعي وهو طرق موضوع معين بصفة غير مباشرة، وظاهر النص شيء وباطنه شيء آخر[1].

وقد اتجه الأدباء إلى هذا الرمز نتيجة تعدد المذاهب الفكرية والفلسفية والنزعات الدينية أو الضغوط السياسية التي تحتم على الأديب في كثير من الأحيان أن يتجه في أدبه اتجاها رمزيا في التعبير عن مشاعره وأفكاره ومواقفه التي قد تتعارض مع السياسة السائدة أو مع الأخلاق العامة أو المعتقد في المجتمع الذي يعيشه.

لقد حاولنا أن نوجز مفهوم الرمز في المخزون التراثي وكذا المعاجم العربية القديمة والتي تتداخل بعض خيوطها مع مفهومه حديثا، لأن هذا المصطلح قد تعرض لكثير من الاضطراب والتضارب لاختلاف زوايا النظر إليه.

فمن منظور نظرية التلقي وكذا علم السيمياء أخذ الرمز أبعادا أشمل وأعمق من كونه مجرد تعبير مجازي أو صورة من الصور البيانية المتعارف عليها بلاغيا.

وقد وضح " بول ريكور" علاقة الرمز بالاستعارة حيث أشار إلى أن الاستعارة في الحقيقة ليست سوى إجراء لغوي-أي شكل غريب من أشكال الإسناد- يختزن في داخله قوة رمزية، كما أنها تزود اللغة بعلم دلالة ضمني للرموز، وما يبقى مختلطا في الرموز هو دمج شيء بآخر، ودمجنا للأشياء والتجاوب اللانهائي بين العناصر يتم توضيحه في توتر المنطوق الإستعاري.

ويظل الرمز أكثر دلالة من الاستعارة في كونه يحمل ظاهرة ذات بعدين بحيث يشير الوجه الدلالي إلى الوجه اللادلالي.

وكذا يعتبر الرمز مقيدا بطريقة لا تتقيد بها الاستعارة، فللرمز جذور تدخلنا إلى تجارب غامضة مفعمة بالقوة، أما الاستعارات فليست سوى السطوح اللغوية للرموز وهي تدين في قوتها على الربط بين السطوح الدلالية والسطوح ما قبل الدلالية في أعماق التجربة الإنسانية لبنية الرمز ذات البعدين[2].

كما أن دراسة الرمز تصطدم بمعضلتين[3]:

* **الأولى**: أن الرموز تنتمي إلى حقول بحث متعددة ومتشعبة، فالتحليل النفسي على سبيل المثال يهتم بالأحلام وقضايا أخرى وموضوعات ثقافية ذات مساس بها من حيث دلالاتها على

[1] - أنظر: درويش الجندي- الرمزية في الأدب العربي- ص:209.

- أنظر أيضا: موهوب مصطفاوي- الرمزية عند البحتري- الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر 1981-ص:201

[2] -أنظر: بول ريكور- نظرية التأويل – "الخطاب وفائض المعنى "-تر: سعيد الغنمي . المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-المغرب- ط2003/01.صص:115-116.

[3] - المرجع نفسه صص:95-96.

صراعات نفسية عميقة، ومن ناحية أخرى تفهم الشعرية الرموز كصورة فنية في قصيدة معينة، أو تلك الصور التي تهيمن على أعمال مؤلف ما أو مدرسة أدبية ما أو بأنها الأشكال والمجازات المتكررة التي تتعرف فيها ثقافة بأسرها على ذاتها، أو صور النماذج البدئية الكبرى التي تتغنى بها الإنسانية بصرف النظر عما بينها من فوارق ثقافية.

وكذلك ما عرف في تاريخ الأديان فقد تعرف"**مرسيا إلياد**" مثلا كيانات عينية مثل: الأشجار والمتاهات والسلالم والجبال بوصفها رموزا بقدر ما تمثله رموزا للزمان وللمكان، أو الهرب والتعالي، وتتخطى ذاتها مشيرة إلى شيء آخر بالكامل يكشف عن ذاته فيها، هكذا تتشضى مشكلة الرموز في ميادين بحث متعددة وتنقسم فيما بينها حتى تكاد تضيع في تناسلها.

* **الثانية**:هي أن مفهوم الرمز يجمع بين بعدين بل يمكننا القول بين عالمين للخطاب أحدهما لغوي والآخر غير لغوي، ومما يشهد على الطبيعة اللغوية للرموز أن بالإمكان فعلا بناء علم دلالة للرموز أي ظاهرة تفسر بنيتها من خلال المعنى أو المغزى، وهكذا نستطيع أن نتحدث عن رموز مزدوجة المعنى أو رموز ذات معان أوائل أو ثوان، غير أن البعد اللغوي واضح وضوح البعد اللغوي، فيحيل العنصر اللغوي في الرمز دائما شيء آخر.

ولقد وسع الدارسون المعاصرون مفهوم الرمز ومستوياته، مما جعلهم يقعون في بعض ضروب اللبس والتي تتلخص أهمها في الخلط بين الرمز والعلامة، بحيث يستبدل كل منهما الآخر، فمن اللازم كشف هذا الغموض وإزالة اللبس وتحديد الفوارق الدقيقة، ارتأينا أن نميز بين الرمز والعلامة لحصر المفهوم أكثر.

ج- الرمز والعلامة:

لقد تم اعتبار الرمز –في التقليد الغربي- وفي استعماله الأصلي أداة تعرف من خلالها مجموعة من المعاني المختلفة،[1] ثم تطور ليغدو إجمالا« كل ما يدل على شيء غائب عبر الإيحاء إلى وجوده»[2].

إن هذه الدلالات الأصلية لا تختلف في جوهرها عن التصور العربي القديم للرمز، بل إنها تؤكد تلك الثنائية الأولية التي جعلت من العلامة أداة للدلالة اللغوية، ومن الرمز وسيطا للتواصل الإشاري المحدود .[3]

[1] -أنظر: هنري بير:الأدب الرمزي- تر:هنري زغيب / منشورات عويدات بيروت باريس / ط01/ 1981.ص:10.

[2] -فريد الزاهي –النص والجسد والتأويل – افريقيا الشرق –الدار البيضاء المغرب/ ب.ط- 2003.ص:49.

[3] – أنظر: المرجع نفسه ص: 49.

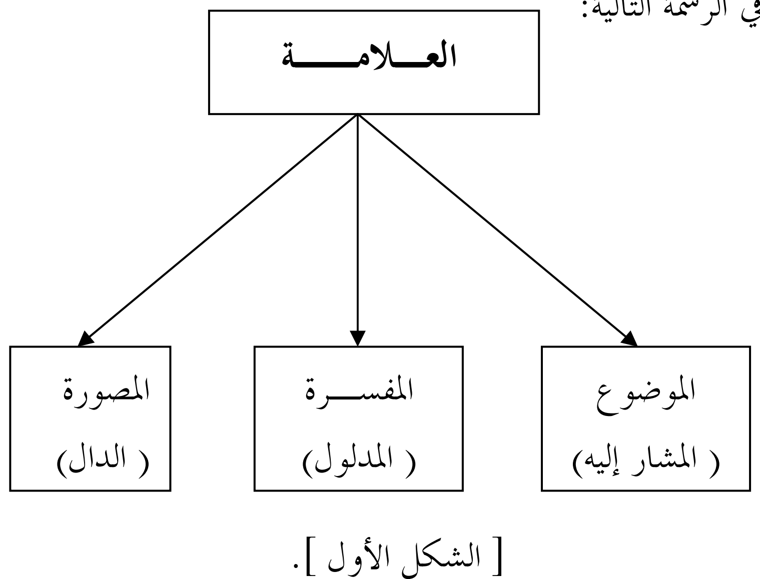
ولعل تخلف الدراسات المختصة بدراسة الرمز عن تلك المهتمة بموضوع العلامة هي التي كانت وراء ذلك اللاتحدد الذي يفصح عنه الرمز في ظاهره غير أنه يمكننا القول بأن الخلط بين الرمز والعلامة وانكباب الدراسة على الجانب اللساني منهما يوضح إلى أي حد يصعب الفصل بين المعرفي واللساني والمرجعي واللامرجعي واللغوي واللالغوي في دراسة المفهومين.

ويميز"**يونج**" **CG.JUNG** في هذا الصدد بين الرمز والعلامة من حيث تصور كل منهما «...إذ يفترض الرمز دائما أن التعبير الذي نختاره يبدو أفضل وصف أو صياغة ممكنة لحقيقة غير معروفة على نحو نسبي، حقيقة ندركها ونسلم بوجودها ... والتصور الرمزي هو الذي يفسر الرمز بوصفه أفضل صياغة ممكنة لشيء مجهول نسبيا فهو لا يمكن أن يكون أكثر وضوحا وأن يقدم على نحو متميز»[1].

بمعنى الرمز كما ذكره "**يونج**" لا يناظر أو يلخص شيئا معلوما، وإنما يحيل على شيء مجهول نسبيا، فليس هو تلخيص لما يرمز إليه أو مشابهة له، وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي فالرمز يمكن أن يتجلى إذا ما وجدت طريقة تفصله في الصياغة والتعبير.

فشارل سندرس بورس كان من بين الفلاسفة الأوائل والسيميائيين الذين منحوا للرمز موقعا ولو جزئيا في العملية السيميوزية.

وإذا كانت الأطروحة السوسورية تحصر العلامة في وحدة ثنائية المبنى **فبيرس** يتجاوز الطرح الأحادي فيما يحاول أن يعطي تصورا مخالفا ومغايرا حيث اعتبر العلامة كيانا يبنى على ثلاث تقسيمات كما يتضح في الرسمة التالية:



[الشكل الأول].

---

[1]-نقلا عن جودة نصر عاطف :الرمز الشعري عند الصوفية –دار الأندلس–دار الكندري– ط1978/01.ص:20

وقسم بيرس الموضوع إلى[1] :

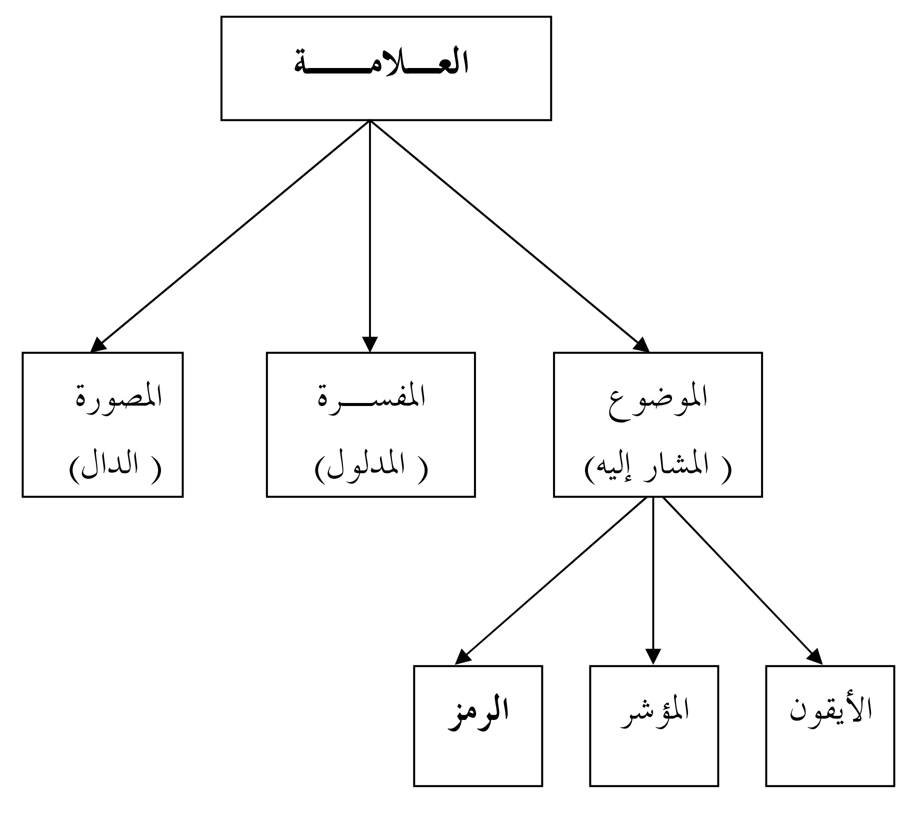
أ- الموضوع المباشر: هو معطى مع العلامة ذاتها بشكل مباشر وبشكل جزء من أجزائها وعنصرا من عناصرها.

ب- الموضوع الديناميكي: وهو الشيء في عالم الموجودات التي تحيل إليه العلامة وتحاول أن تمثله ومثال ذلك كلمة «مطر» فإننا نكون أمام معرفتين:

الأولى: وهي ما تقوله الكلمة مباشرة من خلال مدلولها المباشر ويطلق بيرس على هذه المعرفة **الموضوع المباشر**.

الثانية: هي أن المتكلم يعرف عن المطر أشياء كثيرة ويتعلق الأمر بمجمل الأمور مباشرة وغير مباشرة كالخير والخصوبة والتطهير وهذه المعرفة غير المباشرة هي ما يطلق عليه **الموضوع الديناميكي**.

ونجد كذلك التفريع الثلاثي الخاص بالموضوع والذي هو من أشهر التفريعات التي تحدد أنواع العلامات القائمة بين المصورة والموضوع أو (الدال) والمشار إليه ونجد الأنواع التالية:[2]



[الشكل الثاني].

[1]- Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage .O. Ducrot et Todorov .Seuil 1979 p 170.171

[2] – المرجع نفسه ص :171.

أ- العلامة الأيقونية أو الصورية: وهي العلامة التي تكون فيه العلاقة بين المصورة (الدال) والموضوع (المشار إليه) علاقة تشابه في المقام الأول.

ب- العلامة المؤشرية أو المؤشر: العلامة بين الصورة (الدال) والموضوع شبيهة بالعلاقة الموجودة بين النار والدخان والأعراض الطبية التي تشير إلى وجود علة.

ج- العلامة الرمزية: هي العلامة التي تكون فيه العلاقة بين المصورة والموضوع علاقة عرفية غير معللة، فلا يوجد بينهما تشابه أو صلة طبيعية أو علاقة تجاوز.

فالرمز إذن نمط عام وقانون تمت صياغته بالعادة، كما لا يمكن النظر إلى الرمز إلا بالعلاقة مع الأيقونة والمؤشر، لذا وبالرغم من التماثلات التي تتم بينها فإن ما يميز الرمز عن المؤشر هو «أن الرمز عام والأمارة خاصة، فالرمز لا يعين شيئا بينما تقوم الأمارة بالتعين، والرمز وصفي أما الأمارة فإشارية

ويحتاج الرمز إلى الإمارة للتعلق بموضوع ما، لكن إذا كانت الأمارة تشير بالأصبع للموضوع فللرمز مهمة الكلام عنه »[1].

فيمكننا هذا الطابع الذي يأخذه بيرس من إدراك أهمية الرمز وموقعه «فهو شيء حي وواقعي ويخضع للتطور بحيث يتمثل عناصر جديدة ويلغي القديمة»[2].

ويمكن أن نرد الفرق بين العلامة والرمز إلى أن العلامة إشارة حسية إلى واقعه أو موضوع مادي، بينما يبدو الرمز تعبيرا يومئ إلى معنى عام يعرف بالحدس[3].

لذا فكل علامة تغدو لأن تكون رمزا، في حين لا يكون بالمقابل كل رمز علامة، كما أن هذا التمييز يفضي إلى أن المعنى شيء جوهري بالنسبة للرمز بحيث لا يمكن فهمه واستيعابه إلا بالإشارة إلى موضوعات أخرى مغايرة، أما العلامة فيمكن أن يدركها حتى الحيوان، أما الرمز فلا يقدر على ممارسته إلا الإنسان.

فالعلامة ليست نسقا يستقل به الإنسان إذ الحيوان يشاركه فيها لأنها لا تفتقر في إدراكها إلى الحدس والخيال المبدع، أما الرمز فإنه ينتمي إلى عالم المعنى والذي يتغيب عن إدراك الحيوان.

ويصل **يونج** وصفه الشيء إن كان رمزا أو علامة انطلاقا من نقدنا، وأن هناك وجهة نظر

---

[1] -د:فريد زاهي-النص والجسد والتأويل- ص:49.

[2] - المرجع نفسه ص:51.

[3] - أنظر: جودة نصر عاطف- الرمز الشعري عند الصوفية- ص: 20.

في حكمنا على الأشياء إن كان لها معنى أم لا فيقول: «أن هناك عمليات واضحة لا تعبر عن معنى معين، بحيث تبدو في الحقيقة مجرد نتائج خالصة أو علامات بينما تحمل علامات أخرى في طياتها معنى مختفيا، وهي تلك التي لم تنبثق من شيء ما ولكنها تترع إلى أن تكون شيئا معينا ومن ثمة فإنها تعد رموزا ويبقى حكمنا على الشيء الذي نبحثه بأنه علامة أو رمز أمرا متروكا لنقدنا الذاتي»[1].

ويبقى أساس الرمز علاقة اندماجية بين مستوى الأشياء الحسية الرامزة ومستوى الحالات المعنوية المرموز إليها وعلاقة التشابه هنا تنحصر في الأثر النفسي لا في المحاكاة ومن ثمة فهو يوحي ولا يصرح يغمض ولا يوضح[2]، فالرمز هو«انفعال بمعنى أو فكرة عامة تحتكم إلى دلالتهما مجموعة من الصور بل هو علاقة وطريقة في البناء لا يمكننا التوقف عندها ما لم تتجاوزها إلى غيرها»[3].

فهو يتضمن الحقيقي وغير الحقيقي، الواقعي والخيالي، فينطلق من الواقع ليتجاوزه فلا يرتبط به كمماثلة وتناظر، بل تجاوز واستكناه له وتحطيم لعلاقاته وإعادة تشكيل له عبر رؤيا ذاتية شعورية خاصة، كما أنه تكثيف لهذا الواقع لا تشريح له، كشف عن المغزى العميق والمعنى الباطن، تجريد كلي وإيحاء خصب قادر على التواصل والتفجير المستمر والتأويل المتعدد فلا يتحدد ولا يتحجر فيتفاعل مع البنية الداخلية للنص والبنية الخارجية في العالم ليجعل منهما بنية واحدة غير قابلة للفصل والاختصار.

وكما سبق وأن أشرنا في التمييز بين العلامة والرمز إلى أن العلامة تبدو جلية محددة المعنى بينما يبدو الرمز غامضا ملتبسا إذ ينبثق معناه من شموله ولا نهائيته، ولا يكتسب دلالته إلا في ذاته، أي أنه لا يمكن نثر معطياته أو استبداله، فيتضمن قدرا ضروريا من الغموض لا يصل إلى حد الإبهام، فوظيفة الأدب الرمزي «استجلاء المجهول القابع وراء عالم الحس، أو داخل ذواتنا مما لا نصل إلى إدراكه بالكلمة المباشرة والصور الشعرية المألوفة»[4].

فالغموض لا يكون على مستوى المعاني والصور والدلالات فحسب بل في المشاعر التي تصاحب ذلك أيضا وكذا مساق هذه الدلالات الضمنية التي تسكن فكرة الرمز، فالخاصية الحقيقية

---

[1] – نقلا عن: جودت نصر عاطف – الرمز الشعري عند الصوفية –ص:23.

[2] –إبراهيم رماني– الرمز في الشعر العربي الحديث– مجلة اللغة والأدب .يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها . جامعة الجزائر العدد 02– ص:75..

[3] – آمنة بلعلي– أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) –ديوان المطبوعات الجامعية –بن عكنون –الجزائر / ب.ط– ب.ت ص:29.

[4] –د:ياسين الأيوبي– مذاهب الأدب "معالم وانعكاسات" ج02– الرمزية– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع– ط1982/01.ص33

للتعبير الرمزي ليست هي الغموض أو السرية ولكنها الالتباس وتنوع التفسيرات الممكنة حتى نجد معنى الرمز يتغير تغيرا مستمرا فهو غموض موهبة وإبداع.

والحق أن الرمز روح اللغة الناطق بما يعجز عنه لسانها، كما أنه ليس نفسه اللغز فاللغز لا يفهم ولا يوحي أما الرمز فأنت تفهم إيماءاته أضعاف ما تفهم من كلمته[1].

-ماهية الرمز الديني:

يعتبر الأدب السجل التي تسجل فيه الشعوب حقيقة ثقافتها التي تمثل علامة فارقة لمجتمع يتجه وفق منطق التاريخ وسننه ومجتمع آخر انكفأ على نفسه داخل شرنقة احتضنته مثل كائن في مرحلته الجنينية لا تكاد تبين .

وهذا معناه أن الأدب يتعرف عليه من جانب عملي على أنه مجموعة الصفات الخلقية والقيم الاجتماعية التي يتلقاها الفرد منذ ولادته كرأسمال أولي في الوسط الذي ولد فيه، وعلى هذا الأساس فالأدب هو المحيط الذي يشكل فيه الفرد طبعه وذوقه وشخصيته، ومن ثمة ما يصدره الإنسان من بعد من فنون وثقافة وآداب لا يعدو في نهاية المطاف أن يكون سوى محصلة لمعطيات المجتمع الذي غذت هذا الفرد حتى صار شخصا مبدعا بفنه وأدبه الذي يتحول بدوره إلى أن يصير شكلا من أشكال التعريف بهذا المجتمع.

فالعقل البشري يحس بمحدوديته كل حين ولكنه اتجاه المسألة الدينية مارس إلى أقصى حد تجربة المحدودية وعرف صعوبة تجاوزها وإمكانيته، وقد انعكس ذلك في أدبه فعمل الأديب كل الوقت على التعبير عن هذه العلاقة الروحية التي يحيا بها كل إنسان مجسدا إياها عن طريق اللغة، هذه اللغة الدينية التي تتميز عن غيرها من اللغات في أنها تعرض صورا رمزية للحياة أكثر مما تقدم تعابير مباشرة عن الحياة والوجود .

وقد كان الإنسان القديم أكثر انفتاحا على المقدس وأعمق مشاركة في المتعالي الذي لم يجد من سبيل إليه إلا ما زخرت به أساطيره من رموز دينية وضع فيها تصوراته الخاصة بالخلق والسبب والغاية والمصير، فأتاحت تلك الرموز للإنسان أن يكشف لنفسه عن قدره الحقيقي بوصفه عنصرا متمما للعالم.

[1] – أنظر: حامد حنفي داوود – تاريخ الأدب العربي الحديث- تطوره ومعالمه الكبرى- ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون – الجزائر- ب.ط (ب.ت) .ص:139.

أي أن هذه الرموز الدينية لا تكتفي بالكشف عن تركيب الحقيقة أو الوجود في بعد من أبعاده، ولكنها بنفس القدر تجعل الوجود الإنساني محملا بالمعنى يعمل الإنسان دائما الى حل شفراتها[1].

فقد احتضنت الرموز القديمة عالم الإنسان الذي عاش في رحاب الثقافة الأسطورية وانبثقت أساطير متنوعة من خلال ممارسته لطقوس الميلاد والموت وشعائر التفكير والخطر والإباحة، وكان من شأن تلك الأساطير أن تضفي على عالم الرمز الديني النظام والمعنى والتركيب.

فقد كانت تلك الرموز الدينية الإسلامية تشبع الإنسان وترضي رغبته في المعرفة بما قدمت من تصورات لنشأة الكون وتفسير سحري لظواهره المتنوعة[2].

ولكي يفهم معنى الرمز الديني نذكر ملاحظة مضيئة للقديس **أوغسطين:**

«بالنسبة إلي ـــ إني أقول بجرأة، ومن صميم القلب، إذا أتيح لي، عن طريق إحدى كتاباتي أن أصل إلى ذروة السلطة، فإنني أفضل أن أكتب بشكل يجعل لكل فكرة يدركها أيّ كان صدق منبثقا من كلام، لأن ذلك خير لي من أن أقتصر على فكرة واحدة حقه، شبه أكيدة تستبعد كل الأفكار الأخرى العارية من أي زور يجرحني »[3].

فهذا القول يوضح بجلاء ما يميز الكتابة الدينية، وتكشف لغة القرآن نفسها في كونها معجزة عن كتز ثمين من البلاغة و البنى النحوية الجديدة بإعطاء الرمز مدى للتصوير والتبلـــــور يتلاءم و ديناميته.

فكل الحقائق والآمال التي خالجت وتخالج قلوب الأجيال من المسلمين تجد أصداء لها قوية في عدد كبير من الآيات، فالمسلم في حديثه وخطابه، وكل كتاباته وفي كل مناسبة من حياته — غير الصلوات– يستشهد بآية من القرآن كما أن هناك عرفا آخر يتجسد في تزيين بعض المنازل من داخلها بتدوين الآيات على الجدران أو عتبات البيوت، فهذه النصوص والآيات تختار فضلا عن الحافز الفني والديني تبعا لقوتها على إحياء الرمز القرآني في النفوس.

غير أن الظاهرة الرمزية بعيدا عن القوة الدلالية التي تظل كامنة في النص فهي مزدوجة فمنها[4]:

[1] – أنظر: جودة نصر عاطف– الرمز الشعري عند الصوفية– ص: 35.

[2] –المرجع نفسه ص:35..

[3] – علي المقلد –الرمزية الدينية والواقع الاجتماعي– مجلة نواة . الخميس 24 شباط (فبراير) 2005. www.nawaat-org يوم 2007/02/15.

[4] –أنظر: مالك شبل– معجم الرموز الإسلامية — شعائر ،تصوف وحضارة– تر:أنطوان إ.هاشم /دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع .ط2000/01 ص:04.

1- الرموز العادية: من جهة مثل العلم= رمز بلد ما، الحمامة = رمز الوداعة، الثعلب= رمز الخداع اللون الأخضر= رمز السلام.

2- ومن جهة أخرى هناك المجموعات الرمزية، أي «بيئة الرموز التي يجمعها تجانس قوي جدا وتنشأ من عدة مستويات للمعنى، دفعة واحدة » ومثال ذلك القرآن الذي يعني بشكل عام "قراءة أو "دعوة"، فهو يحتوي نصا تلقاه النبي محمد صلى الله عليه وسلم وبلغه. وهكذا فهو يمثل الديانة الإسلامية (القرآن رمز الإسلام) فهو ميثاق، ومرجع شرعي لرجل الدين المسلم والناس أجمعين.

وإذا ما درس القرآن لذاته ترى معناه واضحا محددا يفهم من قراءته الجهرية الظاهرة، وتراه خفيا غامضا (متشابها) متعدد المعاني وهذا ما يجعله بالنسبة إلينا معينا من الرموز لا ينضب.

ولكن حتى توظيفنا لآي الكتاب الحكيم داخل المتن الحكائي يكون ضمن السياق المستدعي للآية في حد ذاتها، رمزا يعكس زوايا معينة ونذكر مثال قوله تعالى:«**ولسوف يعطيك ربك فترضى**»[1].

في هذه الآية كان الوعد موجها للرسول صلى الله عليه وسلم في بداية رسالته يوم كان يتيما وضالا وعائلا، ولكن الآية من حيث اللغة هي وحدة لغوية بيانية، إنشائية قائمة بذاتها لا تحتاج لإطار لكي تبرز دلالاتها المتنوعة والمتجددة مع الأوضاع بالنسبة إلى كل مستمع أو قارئ ونجد داخلها أدوات التخاطب"أنا وأنت" التي ترد في كل الصياغات القرآنية، كما نستشف فيها إحدى الطروحات المنظمة للرمزية الدينية (فضل الله، الاعتراف بالجميل العبادة).

وبعد التواصل المحدود المقصور على وقت النزول تعمل الآية على بعث الحضور الرحماني في نفس راضية مطمئنة لأنها سعيدة أو في حالة البؤس والتعاسة.

هذا الانتقال من حالة خطاب محددة عرضت كل التصويبات السوسيولوجية والتاريخية والسيكولوجية إلى عالم من المعاني التي تتجاوز الفرد والمجتمع والتاريخ، يتأمن ويتحقق بفضل عدد كبير من الآيات التي تعمل بآن واحد كمجرد وحدات تركيبية وكوحدات ذات بنية رمزية، فقد ترسخت قناعة اليوم بأن «الرمز يتلبس من المظاهر الخارجية بمقدار الأسباب العميقة الخفية التي ابتعثته، وقد تكون الأسباب التي استدعته ثقافية أو فلسفية أو فنية أو جغرافية أو تكنولوجية، ولكنها تظل قاصرة قليلة الأهمية، وبمقابل ذلك فإن القصد من تشكل هذه المعاني المكثفة والهدف الإناسي الذي يرتكز عليه ينشآن كلاهما من مفهوم واسع وحده ملخص يمكنه توضيحه»[2].

---

[1] - سورة الضحى [الآية: 04].

[2] - مالك شبل- معجم الرموز الإسلامية- ص:04.

وكذا نفس الأمر بالنسبة للرموز الدينية الإسلامية الأخرى التي تجسد هذه الديانة وتعكسها في كل ركن من أركانها كالأحاديث النبوية الشريفة أقوال الصحابة والسلف الصالح...إلى غير ذلك.

كما أن كل ديانة تنفرد برموزها الدينية الخاصة فنجد رموز الديانة المسيحية تتلخص في مريم العذراء والسيد المسيح رمز للتكفير عن أخطاء البشر ورواية سيدنا آدم وقصة نوح والطوفان ...الخ.

وربط **ابن عربي والجيلاني** بين الرمز والتأويل برباط روحي إذ ذهبا إلى «أن الإبداع هو بروز الحق على الخالق من خلال عالم رمزي يحمل صفة الاستمرارية واللانهائية لأنه سعي نحو الله»[1].

وقد استعان الصوفية بالرمز الديني نتيجة قصور اللغة الوضعية الاصطلاحية ذلك أن اللغة «الإنسانية هيئت للإدراك الحسي بالأساس أما ما يمكنها أن تحققه في مجال التعبير التجريدي فليس إلا جهدا ضئيلا بذله العقل ليتخطى عالم الحسية، من هنا انقهار الإنسان متى ما طمح إلى الكشف عن الكليات والمغيبات بلغة أرضية تعيينية، ومن هنا أيضا تظل وسيلته لتجاوز بعض قصوره أن يصطنع الشعر وأن يركب موج الانزياح الخطير»[2].

فلا يمكن التعبير عن عوالم غير عادية بلغة عادية ولا يمكن القبض على معان غائمة تجل عن التشكل في قوالب لغوية جاهزة لذلك عمل الصوفي على خرق البناء المعتاد وطمس بنية المعيار والقضاء على نوع القراءة التي تنسب إليه وهذا ما يجسد الرمز الصوفي.

[1] -د: عفيف البهنسي- علم الجمال وقراءات النص الفني – دار الشرق للنشر .دمشق. ط2004/01.ص:78.

[2] -عشراتي سليمان – الأمير عبد القادر الشاعر – مدخل إلى تحليل الخطاب الشعري في محطة المابعد- دار الغرب للنشر والتوزيع . وهران 2002.ص:203..

المبحث الثاني: تشفير السرد الروائي

تعتبر الرواية جنسا أدبيا راق، ذات بنية شديدة التعقيد متراكبة التشكيل، تتضافر أجزاؤها وتتلاحم فيما بينها لتشكل في نهاية المطاف شكلا أدبيا جميلا، فاللغة هي مادتها الأولى كمادة أي جنس أدبي آخر، والخيال هو الماء الذي سيبقي هذه اللغة، فتنمو، وتربو، وتخصب، أما التقنيات فلا تعدو كونها أدوات لعجن هذه اللغة المشبعة بالخيال وتشكيلها ضمن قالب معين.

ولكن اللغة والخيال لا يكفيان، فهما مشتركان في صنع أي كتابة أدبية، والرواية من حيث هي ذات طبيعة سردية تنشد عنصرا آخر هو عنصر السرد، أي الهيئة التي تتمظهر من خلالها الحكاية المركزية والتي تستدعي بدورها حكايات أخرى داخل هذا النسيج الروائي.

وقد أشار الدكتور: عبد الملك مرتاض أن أشكال السرد كثيرة ومتنوعة نذكر منها[1]:

* تقليدية كالحكاية عن الماضي، وهي الشكل السردي لرائعة "ألف ليلة وليلة"، و"كليلة ودمنة" والمقامات بوجه عام.

* وجديدة كاصطناع ضمير المخاطب أو ضمير المتكلم، أو استخدام أشكال أخرى كالمناجاة والذاتية والحوار الخلفي والاستقدام والإستأخار ...أما عن الشخصية فكانت المكون الأول للعمل السردي لدى الروائيين وبخاصة التقليديين، إلا أن هذا العنصر قد توارى قليلا في الرواية الجديدة حتى أوشك أن يختفي نهائيا، أما الحبكة والتسلسل المنطقي للزمن فلم يعد شيئا ضروريا في بنية الرواية المعاصرة، لذلك فقد ظلت محتفظة بشيء واحد بل منحته كل الأهمية والعناية وهو اللغة التي اتخذت منها المشكل الأول لكل عمل سردي.

وهذا ما جعل الرواية قبل أي اعتبار آخر وجودا لغويا، فالأحداث والمواد المسرودة لا تصير رواية قبل تجسيدها لغويا، سواء كانت هذه الأحداث فعلية أم متخيلة «فالشخصيات والأحداث والزمان والحيز هي بنات للغة التي بتشكلها ولعبها توهمنا بوجود عالم حقيقي يتصارع فيه أشخاص personnes تمثلهم شخصيات personnage ضمن أحداث "بيضاء"...»[2].

فمن الممكن تصور رواية من غير أحداث ولكن لا يمكن تصور رواية خارج اللغة والأحداث التي تجري في الواقع مهما كانت أحداثا جليلة وخطيرة لا تصير رواية قبل أن تتجسد لغويا، لأن

---

[1] -أنظر: عبد الملك مرتاض- نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد – دار الغرب للنشر والتوزيع /ص:37-38.

[2] -المرجع نفسه ص168.

الرواية هي فقط ما يسرد بواسطة اللغة الفنية، وتأكيد فنية اللغة الروائية ضروري للتفريق بينها وبين ما تسرده أجناس معرفية أخرى، كالتاريخ ونشرات الأخبار والمواد الصحفية المقروءة والمصورة [1].

فلا شك أن الكثافة الجمالية وشدة التوتر الذي تعيش عبره الشحن العاطفية في النص كفيلان بصنع حالة فذة من حالات الاجتذاب الفني وبث اللذة الجمالية، فتمتاز لحظة السرد أو تتلخص في الديمومة على عكس اللذة في القصيدة التي تكون على طريقة الومضة الكثيفة الخاطفة «فأي نص قصير يستطيع أن يغري المتلقي بالتعامل معه زمنا ضئيلا متناسبا مع حجمه، لكن عندما يستطيع نص طويل كالرواية أن يستمر في اجتذاب القارئ أياما وربما أكثر، فمعنى ذلك أن لهذا النص قدرة نوعية مختلفة على الشد والأسر في الإطار الجمالي وفي غيره أيضا»[2].

فالأديب الروائي يستنفذ طاقته في محاولة بناء نصه وفق شفرات متعددة تسمح له بأن يحقق التفرد في اللغة ومن أجل تحقيق هذا ينبغي للغة أن تظل في حالة تجدد لا يتوقف ويستلزم ذلك أيضا أن تتحول وظيفتها من الإيضاح إلى الكشف وتكون علامة على «حركة العلاقة بين الإشارة (سواء كانت لكلمة أو تسمية أو رمز أو صورة أو أسطورة) وبين الدلالة التي تحملها»[3]، وذلك ما يجعل اللغة في حركة محاورة وتفاعل وتجاور[4].

فتعمل شفرات النص على نفي قيمة اللغة التي تكمن في ألفاظها وتمجيد قيمتها فيما تثيره هذه الألفاظ من الصور الذهنية التي تلقيناها من الخارج. وعلى هذا الأساس لا تصبح اللغة وسيلة لنقل المعاني المحدودة أو الصور المرسومة الأبعاد وإنما تصبح وسيلة للإيحاء.

فبعد أن ابتدع العالم اللغوي الكبير " **فارديناند دي سوسير**" تصوره الجديد في مطلع ق19 عن علم يدرس حياة العلاقات في حضن الحياة الاجتماعية وليست اللغة بنظامها المركب سوى مظهر له وأسماه علم الإشارات أو "السيميولوجيا" .

والعالم الأمريكي "**شارل بيرس**" الذي ابتكر في الوقت نفسه تصوره الخاص للسيميوطيقا والذي يشمل كيفية تكوين الشفرات الرامزة وكيفية حلها، ومنذ حدوث هذا اتضح لكلا الناقدين أن المشكلة الأساسية في اللغة الأدبية والفكر الفني الثقافي «أن الأديب يعمد إلى مادة مبذولة في الحياة

---

[1] -أنظر: صلاح صالح -سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية - المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء -المغرب /الطبعة2003/01 . ص:46-47.

[2] -المرجع نفسه ص:08.

[3] -د: عدنان حسين قاسم - الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس - الدار العربية للنشر والتوزيع /دار العدنان للطباعة .2000 ص:273.

[4] -أنظر: خالدة سعيد - حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث /دار العودة بيروت -الطبعة 01. 1979 .ص:15.

مستهلكة ومستخدمة في وظائف الاتصال اليومي ليقيم في داخلها نظاما فنيا جديدا، يعتمد شفرة موضوعية وجمالية وتقنية مخالفة لشفرة اللغة والثقافة المألوفة والمتراكبة فوقها في الوقت نفسه »[1].

وقد أشار السيميائيون أن الفهم بأجمعه يعتمد على الشفرات أو السنن « فحيثما نستخلص معنى من حدث ما، فذلك لأننا نمتلك نظاما فكريا، أو شفرةCode، تمكننا من القيام بذلك، فالبرق كان يفهم ذات يوم على أنه علامة يصدرها كائن متسلط يعيش في الجبال أو في السماء.أما الآن فنفهمه على أنه ظاهرة كهربائية. لقد حلت شفرة علمية محل شفرة أسطورية، واللغات الإنسانية هي أكثر الوسائل المعروفة تطويرا للتشفير Coding، ولكن توجد شفرات تحت لغوية (مثل تعابير الوجه) وفوق لغوية (مثل التقاليد الأدبية) .ويتضمن تأويل الأقوال الإنسانية المعقدة استعمالا مناسبا لعدد من الشفرات في وقت واحد»[2].

وكان عمل بارت في هذا الجانب واضحا وجليا، فشق طريقه إلى النص بتناول عدد من العبارات والجمل مؤولا هذه "الجمل السردية" بحسب الطرق التي تولد بها المعاني في خمسة نظم دالة أو شفرات . فنستخلص شفراته الخمسة على النحو التالي[3]:

● **شفرة الفراسة:** أو شفرة الأفعال التي يدعوها "أول غلاف للنص القرائي"، ويعني بها أن جميع أفعال النصوص السردية.

في حين يبحث نقاد آخرون عن الأفعال الرئيسية أو الحبكات، يرى بارت (نظريا) أن كل الأفعال ممكنة للتشفير، ويطبق علميا بعض مبادئ الانتقائية فنحن نتعرف على الأفعال لأننا نتمكن من تسميتها. وفي أغلب القصص أو (النصوص القرائية عند بارت) نتوقع أن تكتمل الأفعال التي بدأت. وهكذا يصير أول فعل أول غلاف لمثل هذا النص.

أي أن أول فعل مشفر في الرواية سيلخص الحدث العام أو المعنى الدلالي فعلا للنص.

● **الشفرة التأويلية:** أو شفرة الألغاز التي تعبث برغبة القارئ في الوصول إلى الحقيقة لكي يجيب عن الأسئلة التي يثيرها النص، ويسمي بارت عشرة أوجه للتشفير التأويلي من التساؤل الأولي أو إضفاء تيمة على الموضوع الذي سيتحول إلى لغز حتى الانكشاف النهائي وفك مغالق ما كان حبيسا . ومثل شفرة الأفعال فإن شفرة الألغاز عنصر بناء أساسي للسرد.

---

[1] –صلاح فضل– شفرات النص /دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد / دار الآداب –القاهرة– ط1999/01.ص:181.

[2] – روبرت شولز– السيمياء والتأويل – تر: سعيد الغانمي . المؤسسة العربية للدراسات والنشر .ب ط. 1985 .ص: 248.

[3] – أنظر: المرجع نفسه ص: 168-169.

وتهيمن الشفرة التأويلية في بعض أنواع القصص على الخطاب بكامله، وهي تشترك مع شفرة الأفعال في التعليق السردي لرغبة القارئ في إكمال النص والانتهاء منه.

● **الشفرات الثقافية**: وهي كثيرة وتشكل إحالات النص لأشياء "معروفة" سلفا وقد شفرتها الثقافة. ويرى بارت أن الواقعية التقليدية ينبغي أن تعرف بإحالتها سلفا، فيكون هذا التشفير السردي الثقافي في أذهان الشخصيات فتهيمن على شخصياتهم.

● **الشفرات الإيحائية**: تحت هذا العنوان لا نجد شفرة واحدة بل شفرات كثيرة ففي القراءة يضفي القارئ تيمات على النص، ويلاحظ أن بعض إيحاءات الكلمات والعبارات في النص يمكن أن تضم إلى إيحاءات مشابهة للكلمات وعبارات أخرى فما إن نتعرف على نوى مشتركة للإيحاءات حتى نضفي على النص ثيمة . وما أن تتعلق عناقيد الإيحاء باسم علمٍ معين حتى نتعرف على شخصية ذات صفات معينة.

● **الحقل الرمزي**: وهذا هو أكثر أركان التشفير القصصي "بنيوية". ويعتمد على فكرة أن المعنى يأتي من التضاد أو التمايز الثنائي الأولي الذي يمكن أن يكون على مستوى فصل العالم الثقافي البدائي إلى قوى أو قيم متقابلة يمكن تشفيرها أسطوريا، وفي النص اللغوي يمكن تشفير هذا النوع من التضاد الرمزي بمجازات بلاغية كالطباق...

و تضافر هذه الشفرات داخل العمل الأدبي السردي هي التي تساعد على تشفير السرد وتحقيقه فعلا داخل العمل.

فأصبح جهد الباحثين مرتكزا في محاولة استخلاص قواعد هذا التشفير للأدب ومعرفة كيفية تماسه وتخالفه مع شفرة اللغة العادية، فالمقصود بتشفير السرد «تحول الأدوات اليومية بفعل التنظيم اللغوي الشعري أو السردي، والوسائل التقنية إلى أعمال فنية متماسكة ذات أبنية دلالية ووظائف فعالية جمالية تمثيلية جديدة »[1].

فالرواية في أوجه من أوجهها هي تكامل للغة وصراع مع مكنوناتها المألوفة لتشرق من اللغة لغة تحرق نفسها حتى الاشتعال الكامل، فتكامل اللغة من خلال الاحتراق والمغايرة والتوالد في قلب المجهول يمثل «تلك العملية التي من خلالها تخلخل اللغة سكونها كمحمول على حامل يُخضع اللغة لحركيته المتنامية خالقا منها دلالات ذات احتمالات وإمكانيات مفتوحة »[2].

---

[1] -صلاح فضل- شفرات النص- ص:181.

[2] -غالية خوجة- قلق النص – محارق الحداثة – المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2003/01 .ص:109.

فتتجلى فاعلية اللغة في اعتبارها تعبيرا وتغييرا يتضح وفق مقدرة الأديب على امتلاك أدواته بشكل يضمن له تحقيق رغبته بتحليل وتركيب، فهو يركب دلالات عديدة ترمز لعلاقات متحركة بين المركبات فيعمل الروائي على «تمزيق جلد اللفظة ويفض لبها ويصل إلى نواتها ويحولها إلى أداة إيحائية، فيترك اللفظة تذوب في نفسه وتخرج منها وقد استقت من معينها »[1].

فشفرات النص تتمثل بشكل أكبر في اللغة باعتبارها فضاءا لا محدود، حامل ومحمول ذلك لأنه«الصلصال الذي يودع فيه الكاتب نيرانه، روحه، وطنه، قلقه، شعوره، حلمه حبه، كونه، لذلك فكلما جددت اللغة مثاقفتها بدماء الطاقة الإبداعية، كلما كانت أكثر ايجابية، لأنها لا تقف عند محاولة رفع التوتر وتحريضه وانتشاره في اللاإتجاه، فهي ترفع التوتر لتعكس من خلاله الأكثر كامنية معتمدة في ذلك على حركية أبدية متسارعة، كما أنها تلهم التوتر ليمتص الكامن الأقرب، ويعكس الظاهر الأبعد، وذلك ضمن حركية هي الأخرى أبدية ومتماوجة »[2].

فقلق اللغة وترميز أركانها وزواياها باستخدام الرموز الدينية والتاريخية ضمن العمل الروائي سيساهم في تشفير السرد لكونها تحمل دلالات غير دلالاتها الظاهرة وتحمل أبعادا أكبر بكثير مما تظهر عليه، فحركة اللغة لا تكتفي بتعميق النص وتفجير رؤاه وتخطي ذاتها أحيانا بل تستمر في ذلك لتصل إلى طور آخر محاولة الوصول إلى انقباض رمزي إذا انبسط زلزل خفايا النصية.

وفي إطار حديثنا عن الديني فإننا نعتبر أي نص أدبي سردي هو عمل فني عظيم له قوانينه ونظمه الخاصة المستقلة مهما كانت نوعية المادة الدينية الميتافيزيقية التي تتكون منها، فهي جزء من اللغة التي يرتكز عليها العمل بكل ما حملته إلى الأجيال المختلفة من معاني وإشارات متداولة، إلا أن المؤلف لا يعيد كتابة اللغة المتداولة المألوفة بل «يقيم بدوره وبشكل منفصل عنها ومواز لها في الوقت نفسه كيانه الروائي الجديد الذي يستخدم بعض مفرداته، وقدرا محددا من نحوها وصرفها وبعض علاماتها الاسمية والفعلية، لكنه يبني من كل ذلك عملا مكتملا بنظمه الخاصة ودلالاته المتميزة ووظائفه التمثيلية والجمالية الجديدة »[3].

وهذا العالم الذي يجسد كونا مصغرا قد يحاكي على سبيل التماثل والمجاز في بعض علاقاته ما يجري داخل الكون الأكبر بمنطق سردي إنساني، ويكمن الاختلاف في كونه يخضع في جل عملياته وتركيباته وصوره لرؤية الكاتب وحده دون شيء آخر.

---

[1] -د: يوسف عيد –المدارس الأدبية ومذاهبها/ القسم النظري1 – دار الفكر اللبناني بيروت ط1994/01.ص :175.

[2] - غالية خوجة –مرجع سابق ص:110

[3] -صلاح فضل- شفرات النص – ص:182.

ولا يمكن القول بأن الشفرة اللغوية بمستواها الاتصالي لها القدرة على التحليل الكامل للعمل الأدبي، فلا تفسر إلا الجزء اليسير منه، فالشفرة الدينية التي تتراكم مع مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والتي سبق وأن أشرنا إليها، تجعلها مجرد عنصر واحد قد تم تحويله بإعادة إدراجه ضمن منظومة فنية تبتدع شخوصها وتختار مواقفها وتبني هياكلها وتنظم إيقاعها الروائي وزمنها القصصي، كما تقيم رموزها الحديثة ومستوياتها التعبيرية بطريقة لا بد من تتبع مظاهرها بوعي ودقة إذا أردنا أن نقر أو نفك ما في الرواية من أبنية متراكمة[1].

و لكي يتحقق كل ما سبق مع مراعاة طبيعة العمل الأدبي السردي بوصفه نصا دينيا إسلاميا فإن من شأن – الرمز الإسلامي أن يحقق داخل الحشد اللغوي للنص حالة من الكيمياء الخيالية[2] لمادته اللغوية المتميزة وهو بذلك يمثل بحضوره الحضاري انبثا قات مستقلة.

وأول من جرد الرمز الإسلامي من دلالته هم الشعراء الصوفيون حين أعادوا تشفير اللغة في قصائدهم الصوفية، وذلك عن طريق إبعاد الدلالات الأولى الدنيوية الحسية لألفاظ معينة ثم صاغوها في أنساق غير أنساقها المتعارف عليها وبذلك أزاحوها عن ماهيتها الأولى لتتحول من أسماء وصفات معلومة إلى رموز لها دلالاتها الوجدانية والدينية كل حسب رؤيته الروحية ونستحضر في هذا المقام قول **أدونيس**: «كل مبدع بالكلمة أو الخط لا يعني بما يراه إلا بوصفه عتبة لما يراه »[3].

فحضور الرمز الإسلامي في النص الحداثي هو محاولة لتشفير اللغة من جديد ولهذا كان لزاما على المتلقي أن يتعامل مع اللفظ القرآني أو الرمز بالمنظور السيميولوجي قارئا ظله لا صورته التي تجسد فيها .

و نجاح الروائي مرهون باستلهام الموروث وتنمية آفاق التعبير، فالعمل الروائي لا يحتمل استرجاع الحدث كما هو بتفاصيله بل يكفي التلميح أو الإشارة إليه واستدراج القارئ لكي يستكمل الحالة ويندمج شعوريا مع ما تخلقه من الإيحاء و الانفعال[4].

فالسرد العربي المعاصر يتميز باستدعاء القارئ للمشاركة الفعلية في بناء النص«لأن الكاتب يخاطب المتلقي مباشرة ويدعوه للإسهام معه في عملية تكوين النص»[5].

---

[1] – أنظر:صلاح فضل– مرجع سابق – ص:182.

[2] – أنظر: رولان بارت– لذة النص – ترجمة د:منذر عياشي، مؤسسة الإنماء الحضاري، ط02، 2002 .ص:59..

[3] – أدونيس– الصوفية و السريالية – دار الساقي –بيروت/ ط01/ 1992 .ص:202.

[4] –أنظر: : عبد العزيز المقالح –صدمة الحجارة–/ دراسة في قصيدة الانتفاضة ،دار الآداب، بيروت .1992.ص:188.

[5] –د: حميد الحمداني–القراءة وتوليد الدلالة – " تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي" –المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء المغرب /ط2003/01. ص: 12.

وهكذا ما عاد القارئ المعاصر مجرد متلق سلبي«فهو يقوم بنشاط ذهني مزدوج، يتلقى اقتراحات المؤلف ثم يعيد بناءها من جديد ليكتشف نصه الخاص»[1].

فيستدعي قارئه بإلحاح لفك رموزه وتتبع بنائه العضوي وعقد علاقة بين أجزائه المبنية وإرجاع صوره إلى أصولها التراثية التاريخية الأسطورية الذهنية، ففي الكتابة السردية ذهب المبدع إلى حد طرح قضايا نقدية تهم الرؤية السردية وبناء الشخوص ورسم مصائرها، فحاول خلخلة البناء الذي هو بصدد إقامته أمام القراء وبذلك ترك لهم مجالا أكبر للإنصات إلى النص والى أنفسهم بدل الإنصات للنقاد[2].

وعملية فك شفرات النص ليست متيسرة لكل القراء فكل بحسب كفايته المعرفية ونجاح فك الشفرة يتوقف على «إمكانات كل قارئ وخبرته في إعادة التشفير ومهارته في إدارتها»[3].

فالتوظيف الجيد لأدوات التعبير داخل المتن الحكائي والخصائص اللغوية من شأنه أن يساعد القارئ على فك شفرات القول، لأن النص يقدم مغلقا كاظما لدلالاته ومعانيه أما «...المعنى لا يستخرج من النص أو تشكله للمفاتيح النصية، بل الأحرى أنه يتحقق من خلال تفاعل القارئ والنص»[4].

فالنص عموما لا يقدم المعاني جاهزة بل يوحي لها وكل قراءة متجاوزة لحدود النص هي إشراف على المعنى وذلك بفضل وعي القارئ.

كما أنه في حقيقة الأمر لا يمثل «...سوى افتتاحية لإنتاج المعنى وحالات الكفاءة الفردية للقراء هي التي تؤدي إلى تجهيز العمل الأدبي وعلى التحليل أن يشرح أفعال الفهم التي تتم بها ترجمة النص إلى وعي القارئ»[5].

فالكفاءات الفردية هي التي تضفي على الفعل القرائي بعده الدلالي (جمالية التلقي) وهي « فن يخضع لموهبة الفرد ولتجربته ولثقافته» .[6]

و اشتغال القراءة على فعل التشفير لا يتم إلا من خلال القراءة خارج جهاز الوعي فأي قراءة تستدعي مفهومات تراثية وثقافية.فاستخدام التجربة الثقافية (الرصيد المعرفي) «يحقق لدى القارئ

[1] – حميد الحمداني –مرجع سابق – ص: 12.
[2] –أنظر: المرجع نفسه ص: 13.
[3] –صلاح فضل– أساليب الشعرية المعاصرة – دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة –(ب.ط)/1998 / ص:277.
[4] – روبرت هولب –نظرية التلقي–مقدمة نقدية. تر: عز الدين إسماعيل.النادي الأدبي الثقافي جدة .ط01. 1994.ص: 26.
[5] –د:صلاح فضل–قراءة الصورة وصورة القراءة، دار الشروق، مصر، ط01/ 1997 .ص:32.
– أنظر أيضا: روبرت هولب: المصدر السابق ص:204.
[6] –د: محمد خير البقاعي : بحوث في القراءة والتلقي : مركز الإنماء الحضاري.سوريا. حلب. ط1998/01 .ص:17.

نوعا من التماهي أو التطابق بين ضفتين تتوازيان ولا تلتقيان، هما ثقافة المؤلف ومعلوماته من جهة وثقافة القارئ من جهة أخرى والتي تنتمي إلى نفس الرصيد المعرفي .فما وظفه المؤلف في نصه من ثقافة بإمكان القارئ أن يواصل سرده وتسجيله من خارج النص مما يجعل القراءة فعل تواصل وتطابق من حيث الوظيفة»[1].

وفي هذا الجانب الوظيفي يكمن التطابق في الرصيد المشترك والمتبادل بين المؤلف والقارئ فما كان على هذه القراءة التي تستدعي هذه المفهومات التراثية الثقافية إلا أن تسعى إلى إسقاطها على النص الحاضر ناظرة إلى إسلامية النص من خلال مكوناتها الراسخة الأصلية في الذات القارئة في توافق وتقابل شديد الانغلاق ضمن دائرة الثقافة العربية الإسلامية بكل زخمها التراثي والمعرفي الخاص بها، وهي قراءة ماضي التجربة من خلال الحاضر«بما يشبه النشاط المشترك بين القارئ والنص فيؤثر أحدهما في الآخر»[2].

وسرعان ما يضمحل هذا عند توظيف الرمز الغيري (المسيحي، اليوناني، ...) بخلفياته الثقافية والمعرفية الخاصة به، فيعد إحالة إلى خارج الذات العربية الإسلامية وخارج تاريخها وجذورها، مما يجعل الكثير من القراء يجهلون تماما الدلالات الأصلية لتلك الرموز، فما بالنا بإعادة تشفيرها من خلال الفراغات الدلالية التي تشير إليها تلك الرموز وكذا النص بحسب"نظرية التلقي " التي تعول على القارئ النموذجي لإعادة إنتاج النص من خلال قراءته النموذجية .

ويرى" **أمبرتوإيكو**" «أن النص آلة كسولة تتطلب من القارئ عملا تعاونيا حثيثا لملء الفضاءات التي لم يصرح بها أو التي صرح من قبل أنها بقيت فارغة»[3].

فلا ننكر أهمية الانفتاح على الثقافة الغيرية، بل إن ظاهرة المثاقفة أضحت قدرا لازما لا مناص منه، إنما ثمة شروط عقلية وموضوعية تحدد وتضبط كيفيات التعامل مع عولمة الثقافة ومن ذلك مراعاة الخصائص الثقافية التكوينية للمتلقي وخلفيات مجتمعه الثقافية والعقيدية كما سنوضح أكثر في مقام تالي.

وبناءا على ما سبق تكمن أهمية تشفير السرد في الخروج عن ذلك المألوف الذي ينتظم داخله نسيج الرواية من حيلٍ فنية ووسيلة جمالية تعودنا عليها، فأصبح تلقيها ميسورا مفهوما لدينا، إلى

---

[1] –د:عميش عبد القادر– الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل– "مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي" / دار الأديب للنشر والتوزيع –ب ط/ب ت/ص :102..

[2] –روبرت هولب –نظرية التلقي–مقدمة نقدية. تر: عز الدين إسماعيل.النادي الأدبي الثقافي جدة .ط01. 1994. ص: 254.

[3] –أمبرتوإيكو –القارئ والحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية / تر :أنطوان أبو زيد / المركز الثقافي العربي. ط1996/01. ص:63.

الخروج إلى تلك المسالك الجديدة في تنبيه الوعي بالحياة والشعور باللغة، وخاصة إذا تجسدت في أدوات فنية مستحدثة توقظ لدينا متعة التطلع إلى المفاجأة والتحدي الواضح في فك مغاليقها، فتستفز قدرتنا على الاستقبال وكفاءتنا في الفهم والتأويل بما تتيحه من لذة اكتشاف الجديد ومحاولة فضه .

فالروائي يعمل جاهدا على بناء مجلده الخاص به بخلق مجال حيوي نشط مفعم بالخيال، متضارب في رحم الحياة بأشواقها وعذاباتها، فهذا ما سيجعله يسلك طريقا جديدا لا يخلو من لذة المخاطرة وشوق التطلع للمطلق[1].

ولهذا فإن نظام التشفير في الرواية، وبعد أن تبين لنا أن الشفرة التراثية تنتظم في إطار مجموعة أخرى من الشفرات التقنية والإيديولوجية والموضوعية تتضافر كلها على تكوين بنية روائية متماسكة وقائمة بذاتها ذات رؤية كونية عميقة وحس فني رائق ودلالة مركبة، يشتق لغته الخاصة من عناصر عديدة دون أن يختلط بها أو يحتمي فيها، أو يفقد مؤشره الواضح في نشدان العدل والخير والجمال عبر تجسيدات تقنية متقنة.

[1] -أنظر: صلاح فضل-شفرات النص – ص:183.

المبحث الثالث:

انقباض الرمز وانبساط الأبعاد في الرواية العربية المعاصرة.

يميل الإنسان دائما إلى البحث عن مسكن الوجود المتمثل في اللغة باعتباره كينونة لغوية فالإنسان ينتقل من الواقعي إلى الرمزي، ومن الشاهد إلى الغائب ومن الدال إلى المدلول «إنه ارتحال بين الدلالات، ارتحال بعثه إحساس الكائن بالنقص والغياب، ومرجعه عجز الكلمات عن قول الأشياء والذوات ومجازية اللغة بقدر ما تعبر عن استلاب الكينونة تحاول استرداد الهوية الضائعة»[1].

فاللغة لا تقول الأشياء بحرفيتها أو بشكلها الساذج البسيط لأن المجاز يقيم الفجوة بين الأشياء والكلمات ويقتضي"المعنى" وكذلك الأمر بالنسبة للرمز الذي يستمد لغته من الشعور واللاشعور في نفس الوقت وينعكس ذلك في قدرة اللغة على استيعاب العديد من الدلالات للكلمة والتي تكتنز الكثير من المعاني والإشارات التي يكون تأثيرها ووقعها في النفس أقوى من الكلمة المجردة .

كما تتلخص علاقة الإنسان بوجوده في كونها علاقة لغوية وهذا ما جعل اللغة مفتاح للوعي، وصار الوعي بالوجود وأشيائه نشاطا رمزيا لغويا، لأن هذا الوعي بالوجود وأشيائه يعني الانطلاق من اللغة إلى الطفرة المعرفية التي بدلت علاقة الدال بالمدلول إلى قول لا تنتهي قراءته، فالمتلقي لمعنى ما يفترض وجود جهات تمكنه من الإحاطة بالمعنى، فيدعو المبدع القارئ إلى تأويل نصوصه .

وتنبثق فاعلية الرمز داخل العمل الأدبي في كونه مثل الصورة يطلعنا الكاتب من خلاله على جوهر العلاقة التي تربط بينه وبين العالم الموضوعي أو الحياة من حوله وهي علاقة يطبعها التوتر والتفاعل والتأثر المتبادل بقصد الوصول إلى الانسجام والتوازن وتحقيق قدر من المصالحة بين الذات والموضوع.

في حين أن الترميز يعمل على جعل نشاط الكلمات غير اعتيادي في نسيج اللغة الروائية فيأتي المعنى مضعفا ومكثفا ومشحونا بالدلالات المتعارضة إلى أقصى حد ضمن هذا المركب الفني نتيجة لهذا النشاط اللغوي الرمزي أكثر منه مواصفات خارجية معروفة سلفا.

غير أن الاتجاه إلى الرمز في أشكال التعبير يظل أكثر تعقيدا من مجرد رغبة الإنسان في أن يحيط نفسه "بوسيط رمزي "، إذ ربما يكمن جانب من تلك الرغبة في ضيق المعجم اللغوي نفسه وعدم كفايته في التعبير عن رغبات الإنسان وازدياد مطالبه الروحية، وكما يكمن في محدودية العالم الخارجي وتصلبه في الزمان والمكان بالقياس إلى رحابة الفكر الإنساني ومرونته واتساع خياله وما يملي على الإنسان الرغبة في صنع أشكال تعبيرية غير محدودة ونتيجة كل هذا تدفعه الحاجة الروحية

[1] –أمينة غضن –قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي– دار الآداب للنشر والتوزيع–بيروت /الطبعة01-1999.ص:15.

إلى توظيف الرمز في ذلك وشحنه بالدلالات والإيحاءات الخاصة، وبالمعنى إلى أقصى حد ممكن وهذا يؤكد حاجة الروح الإنسانية إلى الرمز.

فكلما ازداد تعقيد الحياة حول الأديب واشتد الابتذال في محيطه السياسي والاجتماعي والثقافي، ازداد هو إمعانا في الرمزية والصوفية بوصف ذلك نوعا من الحصانة الذاتية والثورة النفسية، وكذا احتجاجا على الأوضاع الراهنة ورفضا لها[1].

بالإضافة إلى ما يمنحه التعبير بالرمز من حرية الإبداع ورحابة التخييل وثراء التأويل والقدرة على تكثيف وتجميع الحالات، فالرمز«تدرج يشابك مدلولاته بغرابة مكافئة بين الدلالة الداخلية "المضمون" والتظاهر الخارجي "النص"»[2].

فيلاحظ الدارس أن في ثنايا هذا التظاهر الخارجي وهي ذات طبيعة حسية في أكثر الأحيان وجود ظلال من المعنى تتحرك لخلق النسيج الحسي لألفاظ اللغة ذاتها لتشير بقوة إلى وجود شيء معنوي أو مجرد متعدد أو متفرد يشد إليه الذهن ويحرك خيط الفكر وتؤول إليه أيضا كثير من وجوه التأويل المجازية في مجمل المتن الروائي«فالرمز روح مشبعة بالخصوصية والتجريد تخاطب حدوسنا وتلون العلائقيات باللامتناهيات، تمنحها للمعنى المبني للمجهول الذي هو بؤرة الرؤيوية ليظهرها احتمالات قابلة للتواصل...»[3]، احتمالات تفصل المدلول الحسي لتضيفه إلى التمظهر الخارجي للنص فهذا الانفصال هو ما يخدم المعنى،فيمكننا القول أن الرمز المعنى هو انفصالات الاحتمالات في المعنى .

بيدا أن هذا التعارض ليس للرمز ذاته بقدر ما هو تعارض بين الروحي والحسي حيث المجرد والمطلق يؤول نسبيته في احتمالات المعنى لا بحصر المعنى.

وهذا ما لا يجعله ينقبض عند كل تمظهر خارجي بل ينبسط على مكنوناته الداخلية، ذلك لأنه صراع جدلي يتذبذب بين توترات قطبي الاحتمالات الظاهرة والباطنية، فيبدو خارج وعي الكاتب كوحدة غامضة بين الدال وبين المدلول.

يعتبر الرمز بإحدى إشكالياته خافية النص التي تجنب أبعاده الانكسار والتفكك فتتحكم عن بعد في تحركاته داخل المتن الحكائي وعلائقياته الداخلية من غيبيات هذا النص وتحريض النص بنصه الخفي عن أمور لم تظهر واشتغال الذاكرة، فكلما انقبضت ذاكرة الرمز انبسطت خافية النص معلنة

---

[1] -أنظر: :عثمان حشلاف – الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر –فترة الاستقلال- منشورات التبيين الجاحظية / سلسلة الدراسات الجزائر 2000.ص:07.

[2] – غالية خوجة- قلق النص ومحارق الحداثة- ص: 119

[3] – المرجع نفسه ص:119

أبعاده أي كلما كان توظيفه بسيطا كلما ازدادت أبعاده إيغالا وكلما انبسطت خافية الرمز أي كان المعنى ظاهرا وكان الدال دالا على مدلوله مباشرة،نجد النص سهل التأويل أو منغلقا يتحرج من انفتاح الدلالات والقراءات.

فلابد أن مركز الفاعلية الرمزية هي التي تكونها جملة تفاعلات لغوية في توتر حاد للعلاقات بين الفكري والشعوري والمعنوي والحسي وفاعليته المنبثقة من الدلالة اللغوية التي تكمن في التعبير عن «عالم يستحضره الأديب في حال المنفعل أو المتأثر، فتمتطي إحساسه فيصبح الرمز زهرة تنبتها حيوية النص القوية»[1].

فيدمج الخاص في الخاص والخاص في العام، وصار الكل تجربة إنسانية إبداعية حية موحدة المصير تتلمس طريقها بثبات من الظلام إلى النور ومن المجهول إلى المعلوم ومن الحيرة إلى الطمأنينة من الفوضى إلى النظام«فالرمز يؤطر فوضى الأشياء»[2].

و يقوم بذلك في شبه يقين لأنه مؤيد بمنطق العاطفة والشعور الصادق، وهذا ما يفسح المجال أمام محاولة إدراك اللغة إدراكا رمزيا حينما تتجاوز الكلمات كونها إشارات متواضع عليها من قبل الجماعة لأغراض نفعية محددة إلى غايات جمالية غير محددة، فتبدو حينئذ كأنها اكتشاف جديد في حقل هذه التجربة.

وقريبا من ذات المسعى يعتبر الرمز «اتصالا خفيا بالحدس الفني، ذلك لأنه العنصر الأشد امتصاصا لبنية النص، ولأنه في ذات الآن العنصر الأشد عكسا لأوهاج الدال النصي المنفتح على مدلولات بدورها منفتحة على اللانهائي... »[3].

نتيجة لهذا الانفتاح نشعر بأن غموضا ما يشوب الرمز ويصيبنا بتشويش روحي وحدسي، فكلما تغلغلنا في هذا الرمز نجده يحافظ على غائميته تاركا أمطاره في النص كأثر يدل عليه إيقاع المعنى ما قبل النهائي.

وتظهر طاقة الرمز في كونها لغة في النص تحزم ظلالها لتطلقها كمدلول أغرب يتمايز "بلا تعيين" وبخلخلة الأشياء الحسية في الذاكرة الكونية، الذاكرة التي يدخلها الكاتب المبدع إلى نصه كنص رموز علينا فك غوامضها، شرط أن تكون هذه الرموز ذات الأبعاد الدلالية المرئية واللامرئية[4].

1 -د:عثمان حشلاف- الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر- ص25.

2 -المرجع نفسه ص:26.

3 - غالية خوجة -قلق النص-ص:121.

4 - أنظر: عثمان حشلاف- مرجع سابق . ص:122

المرئية باعتبارها بؤرة العلائق و مرتكزها، و اللامرئية تلك التي تتكشف وتنفتح من المرئية بعلائقها وتنوعها، وكل ذلك تبعا لمثاقفتها بالقراءة، والقارئ كعنصر راءٍ في النص لا يحس ولا يفهم أو يصل إلى ما فوق التجريد إلا من خلال اختراق النص سيما وأن للنص مفاتيح أهمها تلك العناصر المكونة لنسيج البنية وحركتها كطاقة طباقية مراياها متعاكسة في الرمز، فهو يتحرك إلى الأعمق والأوسع في حركة يتجاوز من خلالها ذاته إلى ذاته الأخرى[1].

لا يكفي أن يؤكد الرمز ذاته في الشكل الخاص به، المستقل به فإنه سيشمل الفكرة التي ماتزال عاجزة عن تعيين ذاتها بحرية، هذه الفكرة التي يصعب عليها أن تجد في التظاهرات الخارجية العينية شكلا محددا يطابق ما فيها من تجريد، فعدم تواؤم الفكرة مع دقة التظاهر الخارجي هو الذي يحقق الطابع الحقيقي العام للرمز.

وقد تنبه **كولريدج** إلى ذلك بقوله : «إن الرمز يستمد جزءا من وجوده من الواقع، ثم يجعله قابلا للفهم»، ويقصد في هذا بأن الرمز لا يكون قابلا للفهم إلا حين يختفي كتحول يبوح اتساعه ولا يبوح باتساعه إلا حين يرسي أبعاده داخل توتر محرض للمكاشفة[2].

– فاعلية الرمز الديني(الإسلامي) في الرواية:

إن الكثير من دارسي الأدب العربي يبدؤون حديثهم عن الرمز–عادة– بذكر الإشارات التاريخية والأسطورية التي ينتقيها الشاعر أو الروائي من تراث أمته ومن تاريخها الحافل بالبطولات، أو من الميثولوجيا العالمية، فيستعيرها من سياقها في الماضي ويدخلها في متنه الحكائي تصريحا أم تلميحا، لفظا أو معنى ويحملها في ذلك السياق دلالات جديدة ومعاني أخرى ومواقف معاصرة تضاف إلى ثراء الدلالة الأصلية في التراث و لربما تناظرت الدلالتان القديمة والحديثة في السياق الجديد إلى حد التنافر أو التناظر أو التعاكس.

فيشف هذا الرمز التاريخي عن غايات بعيدة بحيث يعبر عن تجربة إنسانية واسعة، حاضرة وأزلية بحسب قدرة الكاتب التعبيرية وقدرته البيانية على صهر رموزه ضمن سياق التجربة الكلية لأمته ولأن حاجة السياق إلى دعوة مثل ذلك الرمز الديني التاريخي تكون من أجل صنع وحدة الحدث، واتحاد الموقف في الماضي بالموقف في الحاضر وتكثيف عناصر الرمز أو اختراقه في نقطة تعد قلب الحدث في النص.

[1] – أنظر: المرجع السابق ص:122.

[2] – أنظر: غالية خوجة –قلق النص – ص:123.

بيدا أن هذا التوظيف للرمز الديني (الإسلامي) يشكل نوعا من التلازم والتطابق مع أحداث حسية مترابطة وهذا ما يجعل المتن الحكائي يتشكل على أنه وحدة إيحائية رمزية قابلة لأن تعانق كل موقف يكون مشابها للموقف الأصلي المستوحى من التراث لالتقائهما في وحدة المبدأ والغاية وانسجام الشعور، فتكون درجة التلاحم بين الصورة الحاضرة والرمز أشد إحكاما ويصير الرمز قناعا يلبسه الأديب ويتبع ظلاله[1].

أما إذا عجز فنه السردي عن إذابة هذا الرمز المستحضر ضمن السياق لكونه لم يستوعب تجربة أمته، فسيظل هذا الرمز اسما قابعا في مكانه جافيا يرفضه السياق، طافيا على السطح وهذا ما يجعله حاجزا يمنع هذا المتن الحكائي من أن يمدنا بالمعنى والإيحاء.

إلا أنه يبقى مغذيا فكرة الشعور وهذا ما يجعلنا نستشعره عبر سطور الكتابة الشعرية أو القصصية، وما نستشفه من تجارب كثيرة أن هذا الأخير يظل مادة أساسية ومرجعية شعورية يظل الكاتب على علاقة بها مهما دارت به أيامه أو ربما«هو الرمز الذي يشتق منه معنى الحياة على سبيل التأمل والحميمية التي تربطه به، أو تربط الرمز به»[2].

ومما يدفع الرمز إلى اكتساب مفاهيم جديدة ...هي في أصلها تتوالد عبر التجربة الحية للكاتب أو المبدع في الحقيقة حين يخرج من قوقعة تأمل الذات والإحساس بها إلى الإحساس المشترك الجماعي، هذا التوالد هو في أصله إبداع للكلام واللغة والمعنى والإحساس به يبقى صلة وصال بين القارئ والكاتب، وتفعيل سبل إنتاج الحقيقة الشعورية أو المعنوية بين اثنين تربطهم روابط حميمية الرمز والكلمة واللغة والمعنى والقيمة أيضا .

ففي حين سقوط الرمز لن يبقى للكلمة معنى يجسد هذه الحميمية «إن الرمز الديني مثلا أو الرمز القيمي الذي يحكم الكاتب هو في حقيقته موجه للكلمة ومثبت لقيمة الجمال والحق في أصل الإبداع والفنية الكتابية الشعرية أو القصصية»[3] وهذا ما يجعل الرمز محركا لمنتوج الكاتب ضمن نمط جديد هو خالقه منذ البداية وكأن الرمز موجه لقلم الكاتب.

تمثل رموز الدين الإسلامي وتاريخه الحافل بالأمجاد والبطولات المعين الثري الذي لا ينضب بالنسبة لأكثر الكتاب الروائيين المسلمين. ولكن يتوجب على هذا الرمز التاريخي الإسلامي أن يغتني حقا بدلالات الحاضر، فيضيف أغراضا إنسانية دائمة إلى جانب غرضه المحدود في سياق التراث،

---

[1] – أنظر: عثمان حشلاف– الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر .ص:83.

[2] –أمل فؤاد عبيد– الإبداع الذاتي بين الواقعية والرمزية– شبكة النبأ المعلوماتية –الجمعة22/كانون الأول/2006– www.annabaa.org طلع عليه يوم 2007/03/10.

[3] –المرقع نفسه.

فتتسع بذلك مساحة الإيحاء عندما يصنع الرمز بخاصة مفارقة في الموقف بين دلالته التراثية وبين دلالته الجديدة ضمن السياق الروائي الحديث، فهذه المفارقة من شأنها أن تحدث هزة في الضمير فتجعل الذهن في حالة مقارنة نشطة تهبه القدرة على التحليل والمواجهة وتجعل مشكلة الحاضر أكثر وضوحا ومعايشة[1].

ضف إلى ذلك أن توظيف هذه الرموز العربية الإسلامية التاريخية يكون بغرض تكثيف الحالة الشعورية والتعبير عن معاناة الإنسان العربي بعامة وتجسيد رغبته في التحرر من قيود الاستعمار الحديث بأشكاله المختلفة والوصول إلى تحقيق وحدته المنشودة على مستوى العالم العربي الإسلامي فمهمة الروائيين تكمن في بعث رموز التواصل بمنابع الوحدة والعزة والمتعة في تراثنا الذي ما يزال مخزنا ضخما للقيم الروحية المشتركة، وحتى إذا أماط الكاتب عن بعضها اللثام بتشكيله الفني لها بدت تلك الرموز التراثية التاريخية حية ناصعة تنبض بالقوة والتوتر وتحرض على التغيير والثورة على واقع الخنوع والتخلف.

وما يضمن استمرار الرموز العربية ويجعل رموز اللغة تحيا وتشع وتتسع هو الإصغاء الدائم لإيقاع الحضارة فيها وإدراك أبعادها التاريخية والأسطورية المتصلة اتصالا وثيقا بروح الأمة وبأفراحها وأقراحها.

كما لا يمكننا في أي حال من الأحوال أن ننفي انتماء بعض الرموز الدينية لرموزنا العربية الإسلامية، فرمز "الصلب والصليب" هي من الرموز الدينية التي شاعت بشكل كبير في شعر الشعراء اللبنانيين المسيحيين في بداية الأمر وحتى المسلمين فيما بعد ذلك، إلا أن هذا الرمز يعني لهم الصورة التي تلخص عقيدتهم التي تؤمن بالخلاص، وبأن المسيح "عيسى بن مريم" قد فدى البشرية من عذابها يوم الصلب ودفع عنهم أخطاءهم وناب عنهم في تحمل العذاب والمعاناة الناتجة عن كثرة الذنوب ومن ثمة فقد صار رمزا لكل فدائي جاء بعده وقبل الموت والعذاب من أجل نصرة وطنه وأفكاره فصار الاثنان المسيح والفائي شخصية واحدة[2].

إلا أننا كمسلمين نجد أن هذا الرمز لا يوحي إلينا بأبعاد المعاناة والتطهير والشفافية الروحية المتضمنة في الفكرة الأصلية من حادثة "صلب المسيح" التي تشيع في الديانة المسيحية وهذا أمر متوقع من كاتب عربي مسلم وكذا قارئ مسلم لا يكاد يعرف من المسيحية غير اسمها.

---

[1] – أنظر: عثمان حشلاف– الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر ص:77.

[2] –أنظر:المرجع نفسه ص:87.

فظل رمز "الصلب والصليب" يرمز لنا بالديانة المسيحية، والمسيح "عيسى بن مريم"هو نبي من الأنبياء بعثه الله عز وجل ليعلي اسمه تعالى ويصلح نفوس قومه، وهذا ما يجعله ضحلا في دلالاته وغير فاعل داخل المتن الحكائي أو الشعري العربي الإسلامي على عكس المتن الحكائي المسيحي والذي يكون داخله عنصرا فاعلا يبعث بدلالات جليلة وهذا لكونه ينبع من تصورهم الخاص وتراثهم ودينهم.

زد على ذلك رموز الآلهة اليونانية والإغريقية التي تتخلل أبيات الشعر العربي المعاصر وحتى الرواية المعاصرة والتي تشكل في معناها نقطة إبهام في ذاكرة المتلقي العربي الإسلامي لأنه لا يملك خلفيات ثقافية معرفية مختزنة في ذاكرته وتراثه العربي الإسلامي حول هذه الرموز الدينية.

انطلاقا مما سبق نجد أن هذه الرموز الغيرية لم تتشكل فنيا بسبب غموض الرؤية وقصور المعنى في العبارة اللغوية التي لم يتمثلها الكاتب تمثلا فنيا كافيا نتيجة جهله لخلفيات هذا الرمز روحيا وخلقيا وعقائديا.

ويتضح لنا أن تبلور الرمز التاريخي الديني الإسلامي داخل المتن الروائي يستوجب أولا:

●أن تكون الصورة التي تحبل به مركبة وذات علاقة بالحاضر، لأن الذي يشدنا نحو هذا النوع من الرمز ليس الحقيقة المذوبة في ذلك السياق الماضوي، وإنما هو مصيرنا الذي نلمحه بالتحديد من خلاله في الحاضر . فنحن نلمس في هذا الرمز التراثي تجربتنا الخاصة موصولة بتجارب أسلافنا في الماضي فمن هذه الخصوصية نطالع في الرمز مصير البشرية وتجربتها الإنسانية العامة.«إن الرمز الفني يجب أن تكون له هذه القدرة على دمج الخاص بالعام والآني بالمطلق والمحدود والمعلوم باللامحدود المجهول»[1].

ومن ثم كان الرمز الإسلامي وهو يشتغل على أسلمة الخطاب من خلال محموله المعدل حداثيا بؤرة إبلا غية قوية تتفجر بمخزونات ثقافية وتاريخية ومعرفية، تمثل في كليتها أدبية النص الإسلامي أو بمفهوم اصطلاحي : تحقق إسلامية النص جماليا وإبداعيا على مستوى المعيارية اللغوية وباقي الأنساق الفاعلة في النص .

إن تموقع الرمز الديني (الإسلامي) ضمن السياق يعطي الخطاب بعده الروحي الحضاري ويجعل النص الإسلامي بصفته نصا حداثيا من حيث الرؤية ينمو خارج ذاته، ينتشر وراء حدوده منتجا قراءته المتميزة ومحققا متعته وذاته التي تدل على شخصيته(شخصيته الإسلامية) ذلك لأن

[1] – د:عثمان حشلاف– الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر. ص:103.

النص الذي لا يبهر متلقيه فلا يشككه في معلوماته و كفاياته المعرفية نص أجوف أخرق لا يملك إلا أن ينطوي مستسلما لخوائه. ومن هنا تكون نصوص الندرة هي النصوص التي تأتي لتنير وتبهر[1].

ونلاحظ بجلاء مدى سلطة الرمز الإسلامي على النص، بحيث يشكل بؤرة اقتطاب دلالي يستفز مخيلة المتلقي ويدفعه إلى تأمل وضعية الرامز المحورية الواقعة ما بين الموروث الفكري المنصرف إلى الماضي وبين مرموز له متحول محققا ما يشبه النظير والتماثل مع هذا الوضع الاستثنائي للرمز الديني (الإسلامي)مما يحقق لدى المتلقي ما يشبه التعويض المؤقت، تعويض انهزامية الحاضر بما يمثله من قهر وحرمان، وبما هو محقق تاريخيا من أمجاد وانتصارات ومسرات ونجاحات تقع كلها ضمن ثقافة المتلقي واهتماماته.

فتوظيف التراث ضمن النص الحداثي يحقق لنا قدرا من العزاء في لحظات الخيبة، بل لربما لا نتعامل مع الماضي إلا من باب العزاء نحتمي به وقت الشعور بالقهر والخوف . فالواقع العربي يرينا كيف أنه كلما آلمتنا الأحداث اليومية كلما لجأنا إلى سجل ماضينا نبحث عن نصر ما أو مسرة نخفف بها آلام واقعنا.

وعلى صعيد اللغة فهي محاولة لصياغة لغة الثورة على الغرب «ومقاومة الإخضاع الاستعماري والوحدة والنضال ضد هذا الإخضاع»[2].

كما أن كل لفظة تراثية هي نافذة نطل منها على حدث ما أو قضية وهي معينات – لغة التراث– تمثل أهم المواقع كشفا في النص، فهي أمشاج لغوية تقع على سطح النص فيتكئ النص جميعه على هذه الرموز واللغة وذلك من خلال انجذاب الدفق اللغوي كله نحو هذه اللفظة التي تمثل استقطابا قويا لباقي الألفاظ.

تكمن أهمية الرمز الديني(الإسلامي) : معجم القرآن الكريم والأحاديث الشريفة أثناء اشتغاله في إطار النص الأدبي، في أنه يعمل على تعزيز أواصله وتقوية معناه كونه لغة سرمدية وافدة متناصة تعمل بتعالق مع وحدات النص، وكذا التوظيف الجغرافي التاريخي وبقايا شظايا النصوص التراثية، فيمثل الموروث الفكري الإنساني رؤية كونية إنسانية شاملة ومن ثم كان : « العظيم هو الذي يملك رؤية كونية تعبر عن أقصى وعي لتوجيهات الفئة أو الطبقة الاجتماعية»[3].

---

[1] –أنظر : عميش عبد القادر– اشتغال الرمز الديني صمن إسلامية النص– حوليات التراث .مجلة تصدرها كلية الآداب والفنون– جامعة مستغانم– العدد02/ سبتمبر2004.

[2] –إلياس خوري– دراسات في نقد الشعر– (د ط) بيروت 1979– ص:199.

[3] – محمد نديم خشبة– تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان– مركز الإنماء الحضاري ،حلب 1997 ص:15.

وتمثل الرؤية الكونية أيضا العامل المشترك بين الأديب والقارئ من جهة والمجتمع الذي ينتمي إليه من جهة أخرى وهو ما سماه لوسيان غولدمان [التطابق]، هذا التطابق المنشود هو الذي يحدث بين الرؤية الكونية المعبر عنها بالأثر الأدبي، وبين الرؤية الكونية السائدة لدى الجماعة[1].

فالعمل على تأصيل الرمز والقيمة والجمال في النهاية ما هو إلا بهدف الوصول إلى تفعيل قيمة الحرية وتحقيقها بالفعل لدى الكاتب والمبدع، ذلك أن الرمز يدفع بقدر ما إلى تأصيل الفكرة والحس المشترك، فيكون له تفعيله الخاص على مستوى التاريخ الواحد، كما أنه يعطي معنى للقدرة على التواصل بمفردات الذات والجماعة على سبيل أنها قيمة أو أنها القيمة الحق أمام محاولات التماهي بحقائق يتم اكتسابها من خلال واقع جديد[2].

فالكاتب حين يعمد إلى توظيف التراث بصفته خلفية ثقافية فإنه يدعو بذلك القارئ إلى إنشاء تصور ما لمضمون النص، لا كما حدده هو في النص بل مضمون القارئ نفسه.

و مادام فعل القارئة يشتغل خارج الإطار التقليدي للنص، فالنص الأول في وجه من وجوهه مزدوج يرافقه ضمنيا نص آخر يفترضه الأول، ولكن القارئ وحده هو الذي يستطيع إظهاره [3].

إن من شأن الرمز الإسلامي أن يحقق داخل الحشد اللغوي للنص حالة من التفاعل والتنامي لمادته اللغوية المتميزة وهو بذلك يمثل بحضوره الحضاري انبثا قات مستقلة للمعاني والدلالات.

نستشف مما سبق أن توظيف الرمز الإسلامي والثقافة الإسلامية في هذا الزمن هو ترهين للتاريخ و ترهين للغة الأصولية، فهي لحظة التعامل مع ثقافة اللفظ في أصوليته لكونه في الحقيقة حوار مع الذات (منولوج)، ولأنه يعمل في مظهره المعجمي على إثراء قاموس النص.

---

[1] – أنظر المرجع السابق ص:15.

[2] –أنظر: أمل فؤاد عبيد– الإبداع الذاتي بين الواقعية والرمزية– شبكة النبأ المعلوماتية –الجمعة22/كانون الأول/2006– www.annabaa.org اطلع عليه يوم 2007/03/10.

[3] –أنظر: فيرناند هالين وآخرون ، بحوث في القراءة والتلقي تر: محمد خير البقاعي ، مركز الإنماء الحضاري حلب 1998، ص:43.

– أنظر أيضا: روبرت هولب–نظرية التلقي– تر: د عز الدين إسماعيل ، النادي الأدبي الثقافي ، جدة1994،ص:267.

المبحث الرابع: تأويل الرمز وفائض المعنى

يعتبر العمل الأدبي تجربة دينامية تساهم فيها أطراف متعددة، لا عن طريق التحكم والهيمنة ولكن عن طريق التفاعل والمتمثلة في :المؤلف والنص والقارئ هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن أي نص سردي لا بد أن يتألف نسيجه من مستويين: مستوى الأقوال وهو نظام الكلمات المكتوبة التي تؤلف سطح النص أو ظاهره، ومستوى الأفعال وهو باطن النص المؤلف من نظام أفعال الشخصيات والإطار الزماني- المكاني الذي تؤدي أفعالها فيه ومن دلالة تلك الأفعال.

هذا النص لا يفرض معنى واحد على أناس مختلفين إنما هو يوحي بمعاني مختلفة لرجل واحد يتكلم لغة رمزية واحدة في أزمنة متعددة «لأن الموت كما تقول –جوليا كريستيفا- هو ضيف شرف كل المحاولات الفنية المعاصرة ولأن التيارات الفكرية لا تقاس مشروعيتها بعدد الإنجازات التي تحققها إنما بنوعية الأسئلة التي يطرحها وهي أسئلة تستدعي الناقد المبدع إلى استكشاف الكهوف البلورية في النص حيث يتداخل ما يهبط من السقف مع ما ينبت من الأرض»[1].

فالعمل الأدبي علامة في بنيته الداخلية وفي علاقته بالواقع، وأيضا في صلته بالمجتمع من مبدع ومتلقين«فهو علامة متعددة الشفرات مما يجعله يحمل دلالات تعود لنظم مختلفة طبقا لأشكال التمثيل المتنوعة» [2].

وقد خضع فعل القراءة سابقا لسلطة النص وسلطة الكاتب، بآرائه ومواقفه الحاضرة في تضاعيف عمله الأدبي، ولكن المجتمع العربي في عهود نهضته الزاهرة كان أحيانا يترك المجال للحوار الفكري حول النصوص على المستوى الثقافي العام في الوقت الذي كان فيه كل فكر يتشبث في الغالب بفكرة أنه وحده صاحب الحقيقة في النظر للنصوص ودلالاتها.

ومن هنا توجب إعادة النظر في علاقتنا بالنصوص الأدبية، وخاصة تلك الفكرة التي تتعامل مع النص الأدبي باعتباره حاضنا لمضمون محدد وثابت عبر العصور، فالخطاب الأدبي يميل على الدوام إلى«خلق أبعاد تتجاوز المظهر التعبيري للإيحاء بدلالات أخرى نحس بوجودها على وجه الاحتمال لا على وجه التصريح».[3]

إن فكرة الدلالة الثابتة للنص الأدبي تتعارض بشكل واضح مع واقع الأمر الذي يشير إلى أن هذه النصوص لها خاصية جوهرية وهي قابليتها على الدوام لأن تقرأ في كل العصور من زوايا نظر

---

[1] -أبو منصور فؤاد : النقد البنيوي الحديث –دار الجيل،بيروت - (ب.ط) /1985 / ص:348.

[2] -صلاح فضل : شفرات النص. ص:155.

[3] -د:حميد الحمداني – القراءة وتوليد الدلالة .ص:07.

مختلفة وجديدة، وحتى قراءتها في العصر الواحد تشهد اختلافا بينا بين الجماعات والشرائح الثقافية وهو ما يدعونا إلى ضرورة استبدال[1]:

علاقة القراءة بالفهم ← علاقة القراءة بالتأويل

فالكلمة علامة ظاهرة أما فعلها فهو الدلالة المغيبة، وهي ما لا ينتزع إلا بالقراءة من خلال تنظيم عناصر المستوى الأول –مستوى الأقوال- تنظيما خاصا يفضي إلى بناء عالم دال في المخيلة، مخيلة القارئ.

إن هذا العالم "الدال" يحتاج هو الآخر إلى قراءة تأويلية خاصة لا يمكن أن تتم إلا استنادا إلى المرتكزين الأساسيين مستوى الأقوال" العلامات " ومستوى الأفعال"الدلالة" وتنم القراءة التأويلية بقرائن متنوعة من نسيج المستويين المذكورين، وذلك لكي لا تكون القراءة التأويلية ضربا مفارقا من التخيل، أي كي لا يكون مجالا لا ينتمي إلى أصل الظن المستند إلى نظام متشعب من القرائن هو الذي يمنح الجزء المغيب من النص ثراءه، أي يعمق بئره الدلالية بما لا يمكن أن تنضب .

ولا جدال في أن النص المبتكر الثري هو الذي «يمنح إمكانية تعميق البئر –بئر الدلالة- إلى ما لا نهاية، ولكنه علامة صماء إن لم يتوفر على قراءة من الطراز الذي وصف، وأعني قراءة لا تقف مترددة عند إشكالات المستوى الأول فلا تعنى بتركيب الأقوال، بل تذهب إلى تركيب الأفعال وبناء العناصر في نسيجها ضمن العالم الدلالي الذي تولده وتسبح فيه»[2].

والحق أن القراءة لا تهدف إلى تحرير العلامات فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى تحرير النص من دلالة المطابقة لنقله إلى مستوى أعمق وأشمل يتمثل بتخصيبه بمعطيات دلالة الإيحاء، فالإيحاء وما يترتب عنه يمنح النص والقراءة معا فعاليتهما ويحررهما أيضا من انغلاقهما على دلالة المطابقة كل قراءة تساهم في تجديد النص وتحريكه « لأنها تعمل على تحويله،فالقارئ يرتهن للنص والنص يرتهن بدوره لقراءة كل قارئ من هنا انفتاح النص على التعدد والاختلاف والكثرة، فلو لم يكن للنص إمكانا ينفتح على أكثر من قراءة لما تنوعت دلالاته، فلا حياد في القراءة والتأويل بل انحياز وولوع يعيدان تشكيل النص وإنتاج المعنى»[3].

[1] -أنظر –حميد الحمداني- مرجع سابق- ص:07.

[2] -عبد الله ابراهيم .صالح هويدي – تحليل النصوص الأدبية – قراءة نقدية في السرد والشعر- دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان / ط01- 1998 .ص:110.

[3] – أمينة غصن- قراءات غير بريئة- ص:31.

يؤكد "**بارت**" على أن النص يجب أن يكون **تعددي** قاصدا بذلك أنه «يحقق تعدد المعنى ذاته»[1]، ولهذا فما يحتاجه النص حسب رأيه إنما هو«التفجير والتشتيت » وعملية التفكيك هذه تجهز على وحدة النص وتقوض قصده المركزي وتحوله إلى حقل مشبع بمنظومة دلالية متسقة ممتدة في كل أجزائه الأمر الذي يجعله بؤرة دلالية شاملة، وليس جزرا منفصلة من الدلالات غير المترابطة.

«فالقراءة التأويلية تستنطق النص لتعويم المغيب فيه أو تلك الطبقات اللؤلئية المقهورة تحت صدف الخوف »[2].

بيدا أن ما يحتاجه النص أيضا بغية إضفاء ديمومة عليه، التأويل المنظم استنادا إلى ما ينطوي عليه من قرائن دلالية « فالنص يحيا حياته الأبدية بوجود خاصية التأويل»[3].

والتأويل كما يذهب "**تودوروف**" هو « إدخال العمل الأدبي في علاقاته مع القراءة ذلك أنه «لا قراءة خارج التأويل وبالتالي فإن النظر في النص دون تأويله يعني لا قراءته »[4].

والفاعل المتلقي هو الذي يعصرن الأثر الأدبي من خلال قراءته الحداثية بفضل محموله الثقافي المغاير لثقافة النص التراثي، فالقارئ يستدرج النص إلى دائرته الحداثية ليمارس عليه رؤيته وذوقه يقرأه بطريقته الخاصة ويفهمه حسب مشيئته بل يصير هو المرجع الأساسي للنص ليلغي بذلك مرجعية الكاتب ومرجعية النص[5].

إضافة إلى أنه– النص– يضمر طاقته وطاقة مؤلفه، فإنه في المقابل ثمة طاقة أخرى هي طاقة المتلقي التي تحاول أن تستوعب طاقة النص لتتبناها ولكن مكمون النص لا تتضح حدته فقط « تبعا للطاقة المبدعة، وتأثيراتها التي يضمرها النص وتبعا للطاقة الكاشفة التي ينتجها المتلقي»[6].

بل القارئ يسعى في كل الأحوال إلى إعادة كيفيات التأليف وإدراك السبل التي سلكها المؤلف بغية فهمها وفهم تجربته ففي كل نص جانبان«جانب موضوعي يشير إلى اللغة وهو المشترط الذي يجعل عملية الفهم ممكنة، وجانب ذاتي يشير إلى فكر المؤلف ويتجلى في استخدامه الخاص

---

[1] –رولان بارت– درس السيميولوجيا– تر: عبد السلام بن عبد العالي / دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب /ط02- 1986 ص:62.

[2] – عبد الله إبراهيم .صالح هويدي – تحليل النصوص الأدبية – ص:11.

[3] –صدوق نور الدين –حدود النص الأدبي – دار الثقافة– الدار البيضاء– ط1984/01. ص:20.

[4] –يمنى العيد– تفنيات السرد الروائي، دار الفرابي بيروت 1990.ص:22.

[5] – أنظر: عميش عبد القادر– تراثية الفهم وحداثة التأويل–ص:114.

[6] –غالية خوجة – قلق النص – ص:289.

للغة.وهذان الجانبان يشيران إلى تجربة المؤلف التي يسعى القارئ إلى إعادة بنائها بغية فهم المؤلف أو فهم تجربته »[1].

والتأويل هو استصحاب المعاني الأولى المنبثقة عن توزيع اللغة في النص وهو توزيع يفترض جدلية هدم جاهز في اللغة بما هو كائن موضوعي وبناء ينتجه صاحب النص كما أنه يسرع في الفصل بين ما هو ظاهر في النص حسي يكاد يكون أخرس وما هو باطن كيميائي يحيل على التدلال والترميز وكلاهما مترابط ويحط الرحال حسب تفسير **جوليا كريستيفا** في "التناص"[2].

فقد لاحظ " **باختين** " في بداية الأمر أن أسلوب الرواية لا يكون أحاديا، كما أنه لا يعبر بالضرورة عن الكاتب، لأن الرواية تعتمد علة ما أسماه " **أسلبة الأساليب** " أي إدماج عدد من الأساليب الموجودة سلفا في الحقل الاجتماعي ضمن البنية الأسلوبية العامة للرواية، فتصبح الرواية ميدان تلتقي فيه مجموعة من النصوص المتباينة، بل والمتناقضة مما يجعل بنيتها الأسلوبية العامة متولدة عن تفاعل عدد من الأساليب والخطابات المتباينة، فوسعت كريستيفا المفهوم واصطلح عليه بـــ «**التناص**» l'intertextualitè والذي « يقتضي وجود علاقة بين ملفوظين »[3]، ولا يعني ارتباط نصين فحسب بل جملة من النصوص يجمعها على صعيد مشترك نص واحد.

فهم هذا المصطلح في مرحلة من مراحل تطور البحث فيه على أنه مجرد تقاطع لعدد من النصوص والأساليب داخل نص واحد أو أنه إرجاع النص إلى مصادره الثقافية القديمة أو المعاصرة، وعادة ما يظل الجهد مصروفا لدراسة المؤثرات الأدبية أو ما يسمى بالبحث عن المنابع و لم يأخذ بعين الاعتبار الآثار المترتبة عن هذا التقاطع بين النصوص سواء على مستوى دلالة «النص الحاضن» أم على مستوى «النصوص المحضونة» ولهذا يفترض التفريق بين مصطلحي تقاطع النصوص Intertexte و التناص Intertextualitè .

ويمكن للقارئ بواسطته –التناص– أن يعلم بأن الكلمات داخل النتاج الأدبي لا تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية بعالم الواقع، إنها على العكس تكون دالة باعتبار علاقتها المرجعية مع مركبات من التمثيلات تكون مندمجة منذ البداية وبشكل كلي داخل العالم اللغوي، وهذه المركبات يمكن أن تكون عبارة عن نصوص معروفة أو أجزاء من نصوص تحيا في انفصال عن سياقها الأصلي السابق الذي نعرفه داخل سياق جديد هي سابقة عليه[4].

---

[1] –د:نصر حامد أبو زيد – إشكالية القراءة وآليات التأويل– المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء المغرب/ ط02/أيلول 1992. ص:21.

[2] – أنظر:أمينة غصن –قراءات غير بريئة –ص15.

[3]– Tzvetan todorov.mikhail bakhtine, Le principe dialogique .seuil1981 p95-96

[4] – نقلا عن : حميد الحمداني –القراءة وتوليد الدلالة –ص22.

ومن هنا يمكن اعتبار النصوص المتناصة المحتضنة داخل نص واحد أو النص الحاضن رموزا لغوية تعمل على تبليغ دلالة معينة تنكشف من خلال تأويل هذا الحاضن، فأي توظيف لنص لغوي داخل متن حكائي آخر يعتبر رمزا لفكرة يراد تبليغها، وكما أشرنا في بداية هذا الفصل على أنه غير لغوي ولكنه ذو دلالة لغوية أي تفسيرنا للرمز غير اللغوي يكون لغويا، فإن النصوص المتناصة تعتبر رموزا ولكن لغوية تحتاج إلى تأويل وفهم.

يهدف مدلول التناص إلى اكتشاف ردود الفعل لدى القراء إزاء هذا التداخل الحاصل في البنية النصية، وكيفية التعامل مع هذه النصوص المضمومة إن كانت نصوص لها خلفية ثقافية معرفية تراثية في ذاكرة المتلقي أم لا.

ويصعب الأمر في بعض المظاهر التناصية غير الظاهرة، على عكس تلك التي تقول نفسها مباشرة، فيجد المتلقي متنفسا في تأويل النص وفك شفراته لانبنائه على خلفية ثقافية معروفة لديه يعيها بمخزونه الثقافي والاجتماعي في حين يختلف الأمر إن كان هذا التوظيف للنصوص المضمومة لها خلفيات ثقافية اجتماعية غريبة ودخيلة تجر المتلقي إلى ثقافة غيرية جديدة والتي لا يعي تفاصيلها وهذا ما يساهم في إبهام النص وصعوبة فهمه وتأويله.

فالفاعلية التناصية في الرواية لا يمكن تحريكها نحو تنشيط التدليل، إلا عندما يتدخل القراء بكل ما لهم من مواقف وخلفيات ثقافية، فعند تدخل قارئ ما بخلفيته الثقافية الخاصة يحدث نوعا من القطيعة بين النصوص المضمومة ودلالاتها التعينية والنفعية، فيقوم بوعي أو بغير وعي بتجريدها من دلالاتها النفعية المباشرة وإضفاء معاني تتلاءم وأفق انتظاره[1].

لذا فإن النص العربي الإسلامي يوجه بالدرجة الأولى إلى القراء في العالم الإسلامي أو إلى أي قارئ في العالم له خلفية ثقافية إسلامية وشعور إسلامي، فتوظيف رمز من رموز الدين الإسلامي داخل المتن الروائي كصلاح الدين الأيوبي باعتباره رمزا للنصر وإعلاء كلمة الله عز وجل قد تعني لنا نحن كقراء مسلمين فخرا واعتزازا في حين يمكن للقارئ غير المسلم إذا اطلع على هذا الاسم إما أنه يأخذه بدلالته الحرفية باعتباره " إضافة معلومة" أو أنه سيرى فيه تذكيرا بالخسارة والهزيمة التي أصابت الغرب المسيحي واليهودي أمام المسلمين، فنتوقع أن تولد أحداثا ما وظفت داخل النص لدى شخص غربي خنقا وتشفيا فيه.

---

[1] -أنظر: حميد الحمداني –القراءة وتوليد الدلالة- ص:29.

فهذه المعطيات النصية لها الدور الأكبر في عملية التأويل وهي التي تحدد نوعية القراءة التي يحتمل أن تنجز من قبل مستقبلي النص. «فالمبدع أبدا يغري القارئ المتلقي ويدعوه إلى لذة تأويل نصوصه، ومما يدعم هذا الإغراء أن النص في النقدين التأويلي و التفكيكي يرتكز في جانبه الإبداعي على إرث عميق يشمل مبدئيا جميع النصوص الأدبية السابقة عليه ولهذا نرى أن لكل نص مبدع مجموعة أنساب وأصول تجعله نصا لقيطا يدعوا القارئ المتلقي إلى تأويله كما إلى تفكيكه»[1].

فالنص يفضح كاتبه حين يقول ما لم يقله أو عجز عن قوله، بفضل عملية التلقي التي هي عملية خلاقة للمعنى.

ويركز "**بول ريكور**" اهتمامه أساسا على تفسير الرموز وهو يفرق بين طريقتين للتعامل معها:[2]

-**الأولى**: هي التعامل مع الرمز باعتباره نافذة نطل منها على عالم من المعنى، والرمز في هذه الحالة وسيط شفاف ينم عما وراءه ويمثل هذه الطريقة بولتمان Bultman .

-**الثانية**: ويمثلها كل من "**فرويد**" و"**ماركس**" و"**نيتشه**" وهي التعامل مع الرمز باعتباره حقيقة زائفة لا يجب الوثوق بها، بل يجب إزالتها وصولا إلى المعنى المختبئ وراءها.

إن الرمز في هذه الحالة لا يشف عن المعنى بل يخفيه ويطرح بدلا منه معنى زائفا، ومهمة التفسير هي إزالة المعنى الزائف السطحي وصولا إلى المعنى الباطني الصحيح، ويستدعي النص التفسير عندما يتوالد هذا النص باستمرار«لأن المنكتب المتغيب يرنوا إلى الخروج من التغيب نحو الوضوح والجلاء، فالتفسير يستحضر النص، ولا يمكن للتفسير أن يوجد في فراغ أو خواء إنه يحضر بحضور النص ولا مكانة للنص إلا متى تأكد التفسير».[3]

وفي الوقت ذاته يختلف التفسير عن التأويل، فالأول يعتبر بمثابة وصف إعادي للنص أما التأويل فإنه«يحرف النص ويساهم في تغييره لكونه يقود نحو معنى مخبوء في النص لابد من الكشف عنه».[4]

فإذا كان التفسير ملامسة بريئة لسطح النص فإن التأويل قراءة مغرضة وآثمة للنص، ويظهر "**بول ريكور**" بجلاء المعنى العام لعمليتي التأويل والتفسير وعلاقتهما بالعملية الرمزية إذ أنه يشير إلى أن الرمزية حبلى بالمعنى وهذا المعنى ينتظم ويتوزع داخل نسق في سياق ثقافي معين .

---

[1] -أمينة غصن- قراءات غير بريئة –ص:56.

[2] – د:نصر حامد أبو زيد – إشكالية القراءة وآليات التأويل- ص:44.

[3] -أمينة غصن – قراءات غير بريئة – ص:22.

[4] -المرجع نفسه ص:22.

ومن هنا اعتبر **"ريكور"** أن الفهم الرمزي يجمع بين ملاحظتين متكاملتين: اللحظة التأويلية بإدراك المعنى(الأفق التأويلي المفتوح) واللحظة التفسيرية (النسق الرمزي المغلق).[1]

وإذا كان تفسير الرموز عند "بولتمان" و**"فرويد"** و**"نيتشه"** و**"ماركس"** ينصب على الرموز بمعناها العام اللغوي والاجتماعي فإن **ريكور** في تعريفه للرمز يشترط أن يكون معبرا باللغة ومن ثمة ينصب التفسير عنده على تفسير الرموز في النصوص اللغوية .

إن الرمز في ما يقول **ريكور** هو «أي بنية من الدلالة يدل فيها المعنى الحرفي والأولي المباشر- بالإضافة إلى ذلك- على معنى ثانوي مجازي غير مباشر لا يمكن الوصول إليه إلا من خلال المعنى الأول»[2]، ومعنى ذلك أنه يتبع بولتمان في اعتباره الرمز شفافا عن معناه الباطن.

المعنى الأول الظاهر والحرفي ليس زائفا ولكنه وسيلتنا الوحيدة للوصول إلى المعنى الباطن وعلى هذا فهدف التفسير وغايته ليس هو تحطيم الرمز بل البدء به.

و تقوم عملية التفسير على حل شفرة المعنى الباطن في المعنى الظاهر وفي كشف مستويات المعنى المتضمنة في المعنى الحرفي.[3]

فالدلالة الرمزية إذن مشكلة بحيث لا نرى منها إلا الدلالة الثانوية عن طريق الدلالة الأولية حيث تكون هذه الدلالة الثانوية الوسيلة الوحيدة للدنو من فائض الدلالة الأولية وهي التي تعطي الدلالة الثانوية بصفتها معنى المعنى.

ونصل في الأخير إلى أن كل نص كما اعتبره **"بارت"** يفتقر إلى الحسم ويبقى منفتحا على التأويل هو نص جدير بالقراءة، فالحال مع النص كالحال مع علاقة الحب كلاهما مشحون بمعنى شديد الأثر لا ينقطع سيله لأنهما معا في«مجمرة المعنى» لذا على كل نص أن يستكتب قارئا أو متلقيا لأن النص برأي **"بارت"** هو نص كتب بشكل يجعل متلقيه منتجا بدلا من مستهلك، وهذه النصوص تستكتب قارئها أو هي "قابلة للكتابة" لأن المتلقي يعيد كتابتها –إن جاز القول- أثناء قراءته لها، والنص النهائي برأي **" بارت"** هو إشارة البدء في عمل المتلقي[4] .

هكذا يمارس النص التأجيل الدائم واختلاف الدلالة، إنه تأخير دائب أو قل إنه لا نهائي ولا يحيل إلى فكرة معصومة بل إلى لعبة متنوعة، إنه النص المكون من إشارات وأصداء للغات أخرى وثقافات عديدة كما أنه لا يجيب على الحقيقة وإنما يتبدد إزاءها، فالنص يبقى أبدا مفتوحا ينتجه

[1] -أنظر: نصر حامد أبو زيد - إشكالية القراءة وآليات التأويل- ص:45

[2] -بول ريكور- نظرية تأويل. الخطاب وفائض المعنى /تر: سعيد الغانمي: المركز الثقافي العربي .ط01. 2003.ص:96.

[3] -أنظر:المرجع السابق ص:45.

[4] -أنظر: أمينة غصن –قراءات غير بريئة ص:70.

القارئ في عملية مشاركة لا مجرد استهلاك، هذه المشاركة لا تتضمن قطيعة بين البنية والقراءة وإنما تعني اندماجها في عملية دلالية واحدة فممارسة القراءة هي إسهام في التأليف[1].

فعند تأويل القراء رمزا أدبيا تأويلات مختلفة معنى ذلك يعني أن هذا الرمز قابل في سياقه الذي وضع فيه أن يؤول كذلك، لكن هذه القابلية لا تصبح فعلا حاصلا إلا بتداخل القراء أي بممارسة فعل التلقي، وهذا يعني أن المعنى والقيمة الأدبية ليسا موجودين في الأدب ولا في المتلقين، ولكن في نقطة التلامس بين القراء والنص الأدبي وهذا جوهر نظرية التلقي والتأويل الحديثة خاصة عند "**فولفغانغ ايزر**"، فيستخدم القارئ في تأويله وضعه الخاص ورغباته أو تخوفاته التي يريد هو نفسه أن يفصح عنها وقد تتجاوز المسألة وعيه إلى رغباته اللاشعورية مع إمكانيات التأويل المتاحة في النصوص بفضل نوعية السياق الذي إما أن يميل إلى حصر دلالات الرموز أو إطلاقها.

وبناءا على ما تقدم فإن فاعلية الرمز داخل العمل الأدبي هي التي يمكن أن تحدد مقصدية النص فتأويل القارئ لهذه الرموز انطلاقا من ثقافته وخلفياته المعرفية والإمكانيات النصية التي توافق هذه الثقافة هي التي يتم من خلالها تعيين مقصدية النص المباشرة .

[1] –أنظر: صلاح فضل– بلاغة الخطاب وعلم النص–المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت 1992، ص:231.

المبحث الأول: رمزية اللغة السردية

إن وظيفة الكلمات في المحيط الخارجي لا تعدو أن تكون مجرد إشارات لأشياء بعينها ،بيدا أن وجودها داخل سياق النص الروائي يعطيها بعدا دلاليا أعمق إذ تخرج هذه الكلمات من مجرد كونها إشارات إلى كونها رموزا ذات كثافة دلالية و ثقافية، معرفية، وهي بذلك تنتقل من معناها الدلالي المباشر إلى مستوى أعلى في الدلالة.

وجدير بالذكر أن اللغة في تناسجها وتراكيبها تصير رموزا في سياق النص الروائي حينما تكون موحية وتوعز بمعاني كثيرة، تلك المعاني يمكننا التوصل إليها من طبيعة الألفاظ والكلمات ذاتها، ومن تكرارها داخل النص الروائي وكذا من كيفية توظيفها في إطار الصورة الفنية فضلا عن علاقتها ببقية عناصر الرواية من شخصيات وحدث وزمان ومكان.

«فاللغة مساحة تكشف عن خديعة القول»[1]، لأنها تستعمل ألفاظا لغير ما وضعت له في الأساس ويكون هذا خاصة عند الصوفيين الذين يميلون إلى ترميز اللغة وتشفيرها فيعمدون إلى التلميح دون التصريح ويصرفون معاني الألفاظ المتعارف عليها إلى معان تتجاوز ظاهرها لتغوص في بواطنها.

فتجربة الكشف عند الصوفي تفترض لغة كشفية تتجاوز الشائع من التعابير فلا تعترف بلغة الفلاسفة و المناطقة ،ذلك أن لغة الفلسفة هي نتاج العقل فيما لغة التصوف هي لغة القلب والحلم و الماوراء، لغة كسرت النمط وخرقت المألوف وغاصت في الغرابة والغموض والحيرة والتناقض و العجائبي ، لأنها عبرت عن عالم غريب وغامض ومحير ومتناقض، فبدت غاية في الإلغاز والترميز تشير ولا تعبر ،تلمح ولا تصرح توهم ولا تري «فالألفاظ في رحاب الله ... أستار وحجبوا الكلمة حائل والعبارة عائق والاصطلاح عقبة...»[2].

وهذا ما كانت عليه لغة رواية —**بياض اليقين**[3] – التي نحن بصدد دراستها، فهي رواية الروح والجسد، وظفت لغة ورموزا تعتبر رموزا لمعاني إنسانية خاصة تتمثل في البياض والجسد الفاني والروح، والظن، فتشرئب عن منطقة الظلام النفسي الذي يعانيه الكاتب لتقتبس من نور الرمز الأكبر المتمثل في "اليقين" المعنى الأكبر، قال عبد الله بن خفيف « اليقين تحقق الأسرار بأحكام المغيبات»[4] ، فكانت بمثابة تجربة ذاتية تعقبها تجربة عامة بما يتم توحيد الرمز وإطلاق ديمومة فعله الإنساني.

---

[1] – أمينة غصن – قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي– دار الآداب للنشر والتوزيع / بيروت .ط1999/01 . ص:20.

[2] – مصطفى محمد – الأعمال الكاملة ، الروح والجسد ، دار العودة / بيروت. ط1982/01.ص:08.

[3] – أنظر: عميش عبد القادر – رواية "بياض اليقين" – منشورات دار الأديب وهران) ط2006/01 .

[4] – القشيري –الرسالة القشيرية–تح/ معروف زريف وعلي عبد الحميد أبو الخير .دار الخير . بيروت –ط02/ 1995ص:179.

ويظهر جليا أن لغة الرواية لغة قلقة متمردة على قصديتها، لغة تسعى إلى خلخلة الذات القارئة فهي تصنع أسئلة لتجيب عنها بأسئلة أخرى، تنتقل هنا وهناك متجاوزة حدود الزمان والمكان.

فيشكل القلق عند الروائي ظاهرة نفسية أخذت عنده بعدا فلسفيا، كونه ذلك القلق الذي يعربد في قلب الإنسان خوفا على مصيره ومستقبله، فيتشكل تشكلات ذهنية مجردة تتجاوز فيها الألفاظ حدودها الوضعية إلى صورها الخفية، بحيث يصبح الحد الوضعي للفظ نورا تنكشف من ورائه تعبير الألفاظ الحقيقي .

ويعود قلق الكاتب إلى احتواء نفسه على متناقضات صارخة يتعذر عليها التصالح «**أقول دوما ربما. هذه ربما مفتاح الأضداد .. شعبة من شعب الهلاك ..أو الفناء ربما باب للردة.. طريق إلى الرجم الرجيم.. ربما أيضا هي : تردد الحائر الولهان .. ظن الظنون .. وشفرة السالك المسافر. منحوتات لغة الجسد وقاموس القطب**»[1].

هذا القلق هو القوة الدافعة والقادرة على تحويل مأساته إلى خلاص ضروري«**أنا الآن ذات فانية. محمولة على النور الآسر. تستحم ببياض الثلج بياض اليقين.. بياض اليقين منفاي، وعالمي السحري. أنا الآن مثل هايدي يلفها البياض تحت بياض الثلج. في عالم اليقين**»[2].

فالخلاص الذي ينشده الروائي هو الحقيقة حقيقة الكون والحياة وكذا حب الله عز وجل، فهايدي الشهيدة في عالم اليقين أي عالم الآخرة عند الله عز وجل تعيش بياض الحقيقة والرضا ونور الشهادة.

ويؤدي هذا القلق إلى التسامي المحض أي الارتفاع عن الواقع المعاش إلى عالم أكثر شفافية وأثيرية، فهو يعمل على رفع الإنسان من مجال الوجود اليومي إلى الوجود الحق«فمن يتعلم كيف يشعر بالقلق يكون حتما قد تعلم الأسمى والأنبل والأرفع»[3].

إن التجربة الأدبية لا تختلف كثيرا عن التجربة الصوفية فكلاهما يحاول أن يمس بخطابه بواطن الذات الإنسانية ويعبر عن مكنوناتها وخلجاتها وروحانياتها، وذلك ما دفع بأحد الباحثين العرب إلى القول: «إن الصوفية لم تؤثر في الشعر العربي المعاصر فقط بل أثرت في معظم الآداب العالمية القديمة منها والحديثة»[4].

---

[1] – د: عميش عبد القادر– بياض اليقين– ص:07.

[2] – المرجع نفسه .ص:76.

[3] – د: عدنان حسين قاسم– الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس– الدار العربية للنشر والتوزيع– دار العدنان للطباعة (ب.ط) 2000 .ص:95.

[4] – د: عبد الحميد جيدة– الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر .–مؤسسة نوفل بيروت (ب.ط) 1980.ص: 98.

وإذا كان الشعراء العرب سباقين للأخذ من التجربة الروحية الصوفية نظرا للتقارب الحاصل بين التجربة الشعرية والتجربة الصوفية، فقد استلهم الشعراء الكثير سواء كان ذلك رموزا أو لغة حتى غدى النص الشعري نسيجا يقارب النص الصوفي في لغته ورموزه ودلالاته نظرا لتلك العلاقة القوية التي تربط بين الشاعر والصوفي.

والنص النثري لم يتأخر في الأخذ عن المعرفة الصوفية فهو يتوفر على مجال أوسع يسمح له بتوظيف تلك المعرفة في نسيجه النثري، وخاصة الخطاب الروائي الذي يتوفر على مساحة كبيرة تساعده في رسم المشاهد والشخصيات وتوسيع دائرة الحوار والاستعمالات المتنوعة للغة.

ومن هنا يتراءى لنا أن اهتمام الأدباء العرب بالتراث الصوفي لم يأت اعتباطا أو إعجابا، وإنما نتيجة لما لاحظه الأديب في ذلك التراث من حمولة معرفية غزيرة تمس العالم الباطني للذات الإنسانية.

وهذا ما نستشفه بوضوح داخل الرواية، فقد انصرف الروائي إلى توظيف هذا التراث سواء كان شعرا أو أقوال أقطاب الصوفية والحكماء منهم داخل متنه الحكائي، فاستفاد منه في توسيع مجال الطرح الفكري الروائي وألبسه بعدا روحيا كونيا، فأشار إلى معنى المحبة كما عرفه شيوخ الصوفية بقوله: «**قلت: قال الشيخ القطب: حقيقة المحبة قيامك مع محبوبك بخلع أوصافك ... وقال آخر: المحبة ميلك إلى الشيء بكليته .. ثم إيثارك له على نفسك وروحك ومالك، ثم موافقتك له سرا وجهرا، ثم علمك بتقصيرك في حبه. و قال آخر من إخواننا: كأن يكون عبدا ذاهبا عن نفسه متصل بربه. قائم بأداء حقوقه.ناظرا إليه بقلبه . أحرق قلبه أنوار هويته . وصفا شربه من كأس وده . وانكشف الجبار من أستار غيبه . فإن تكلم فبالله. وإن نطق فعن الله . و إن تحرك فبأمر الله، وإن سكن فمع الله. فهو بالله ولله ومع الله »**[1].

فقد حاول الروائي في هذا المقطع أن يسرد معنى المحبة وحقيقتها كما يراها المتصوفة والتي تعني حب الله عز وجل.

وأشار إلى التراث الشعري الصوفي حين تناصة الرواية مع قصيدة " حمامتان وبندقية"[2]:

عيناك ..يا بنت الفتوح .. مدى تهيم به العقيدة

عيناك .. لولا الحب ما غنت كبرهما قصيدة

سافرت فيك.. وسافرت كل المسافات البعيدة

كل المسافات الجراح..تثور أبعادا جديدة

[1] – د: عميش عبد القادر– بياض اليقين – صص : 102-103.

[2] – المرجع نفسه : 24.

* * *

عيناك.. يا بنت البتول حمامتان وبندقية

غنيتها للحب قدسي الضحى .. لا للخدود.

فالمتن الروائي لم يخل من الخطابات الصوفية المستوحاة من التراث الصوفي، وإن دل هذا على شيء فإنما يدل على التفات الروائي إلى ذاك التراث والعمل على بعثه من جديد في خطابه الروائي، سواء من خلال الشخصية الصوفية كذات عارفة تصدر خطابا روحيا مرموزا مملوءا بالإشارات والدلالات الروحية كقول **ابن عربي**: «**سمت بك سمسمة سموء أسماء أسباب سماء السمات، على لطافة ذاتها المسخرة ذات أفلاك الذوات .فأين أنت من هذه النسبة لقد جاءت بأعلى طالع هذه النصبة**»[1].

فقد شمل هذا القول رموزا لغوية لها معان صوفية باطنية تترجم لنا إعجاب الروائي بهذه الشخصية الصوفية الحكيمة، وهذا الأسلوب واللغة اللافتة التي تنبني على الإدهاش.

فيمكن للروائي أن يستفيد من الثقافة الصوفية في مجال الإبداع الأدبي كتوظيف الأسلوب الصوفي لغة ورؤيا... والتي تساهم في بناء جمالية النص الصوفي.

ويمكن أن نستشف توظيف ذلك التراث الصوفي أيضا من خلال تلك اللغة الصوفية التي تصدر عن العالم الباطني لتلك الشخصية أو من خلال تلك الذوات التي لها علاقة بعالم التصوف كالمريد والدرويش والسالك «**أيها المتيم المسكين. أيها الدرويش الفاني في حضرة النور اللآسر.**»[2].

و لم يقف عمل الروائي عند هذا الحد بل تجاوزه إلى التماهي مع الشخصية الصوفية والتحدث بلسان حالها في قوله: «**إني أرى بنور الله يقينا . أتبع حروفي كلماتي المحمومة الذاهبة إليها " انحصر لي وجود هذه الحروف. فانفتح لي الباب الذي يدق وصفه، ويمنع كشفه الأعداد حجب الترجمان تلوح. لمن سقته المشيئة بوقوفه عليها حتى تودعه ما لديها فاستعمل المجاهدة**»[3].

إن الذات الإنسانية للروائي وجدت في كل من الكتابة الروائية والتجربة الصوفية تعويضا عن همومها، باعتبار الكتابة الروائية وسيلة للبحث عن حلم مفقود تحاول هذه الذات جاهدة بلوغه، وأن التصوف هو كذلك وسيلة للبحث عن الحقيقة المطلقة في عالم الغيب، فحاول أن يمزج بين التجربتين:

---

[1] – عميش عبد القادر– بياض اليقين – مرجع سابق ص:31.

[2] – المرجع نفسه ص:30.

[3] – المرجع نفسه ص: 30.

« وأنا وحدي أتبع لغتي. لغة الحكي . لغتي الآن تكتبني. تملأني بسواد كلماتها الذاهبة بي إلى المقامات العليا. تمنحني عشقي المرتجي. تمنحني وجه هايدي الذاهبة إليها. رأسي لا يكف عن الهز . يتمايل من شدة الوجد وأنا وحدي أتبع لغتي.لغة السرد. محمولا على الظن. أنا اليقين بعد الظن لا ظن من بعدي»[1].

ومن هنا فكل من التجربة الصوفية والكتابة الروائية تلبي حاجة في نفسية الكاتب، وإذا كان الأمر كذلك، فما هي علاقة التجربة الصوفية بالتجربة الروائية داخل نسيج بياض اليقين؟.

أشرنا سابقا إلى أن التجربة الصوفية هي تجربة وجدانية لا تنبثق عن العقل الواعي للذات الإنسانية وإنما تقوم على تلك المترلة الروحية التي يصل إليها الصوفي عندما يبلغ درجة الفناء التام، أي التلاشي النهائي في الذات الإلهية بواسطة العشق«لأن التجربة الصوفية تحتاج إلى إنكار الفاعلية العقلية أو انعدامها، ومن ثم الانصراف إلى شيء كثير من الوجد والحب وهو من أقوى التراعات الروحية في الإنسان»[2].

وهنا يتأكد الطابع الروحي للحب في مقابل الحب الطبيعي الشهواني، لأن الرجل إذا أحب المرأة حبا روحيا، أحب ربه في الحقيقة[3].

ولا محيص من أن الجوهر الأنثوي قد تجلى في كونه رمزا معرفيا لأنه لما كانت الأنثى في التصورات الصوفية تجسيدا للنفس، ولما كانت معرفة النفس هي معراج الإنسان إلى معرفة الرب لزم أن تكون معرفة المرأة من خلال عاطفة الحب المتوهج موصلة إلى الله «فحنين الرجل إلى المرأة إنما هو حنين الكل إلى جزئه، والشيء إلى نفسه، كما أن حنين المرأة إليه هو حنين الشيء إلى وطنه»[4].

و هذا نفسه ما نعكس داخل الرواية في العلاقة التي تربط الراوي ببطلته في قوله: «... **صارت جزءا من كياني. سكنت ذاتي فصارت بعضا منها. روحها في ذاتي . الآخر في الآخر وكلانا واحد في الآخر . أرواح مجندة مؤتلفة...»**[5].

فكل من هايدي طالبة الشريعة، وطالبة العلوم الشرعية وكذا طالبة الأدب ورفيقة الجنة هن أبطال الرواية التي يرمز الروائي من خلالهما إلى عفة النفس وطهرها ونستطيع أن نكتشف في هذا المقام أن السارد لم يكن يتعامل مع المرأة ككائن بشري إنساني بقدر ما كان يرى في هن كائنا متعاليا

---

[1] – عميش عبد القادر– مرجع سابق –ص: 19.

[2] – د:مصطفى عبد الغني/نجيب محفوظ. الثورة والتصوف. الهيئة المصرية العامة للكتاب(ب.ط) و(ب.ت) .ص:126.

[3] – أنظر: جودة نصر عاطف–الرمز الشعري عن الصوفية– دار الأندلس –دار الكندي – ط1978/04. ص: 152.

[4] – المرجع نفسه ص: 152.

[5] – د: عميش عبد القادر– بياض اليقين– مرجع سابق – ص:20.

على مستوى البشر، لذا أضفى عليهن كثيرا من القيم الفكرية والجمالية وكذا القدسية الروحية، وارتفع بهايدي إلى مستوى تجريدي فجعلها رمزا أو فكرة أو قضية، وليس هناك قيمة جمالية خارج كيان المرأة ولا حرية وسعادة بعيدة عنها «**أنا الضائع بين متاهات الروح، أنا المتيم بشهيدة الشيشان ابنة الثلج الناصع .بياض اليقين. أنا الذي ضيعت يقيني لا عقل لي الآن. أمشي .أمضي باسم الله...**»[1].

إضافة إلى تكراره في كل مرة مقطعا من قصيدة " **حمامتان وبندقية** ".

عيناك يا بنت البتول، حمامتان وبندقية.

فقد كشف لنا تكرار هذا البيت من الشعر القيمة الجمالية لهايدي الفتاة العذراء الطاهرة وكذا الشهيدة التي تتطلع للسلام و الاستقرار من خلال رمز الحمامتان.

إذن فالتجربة الصوفية هي نشاط روحي يحدث في غياب النشاط العقلي في لحظة الفناء، والتي يرى أثناءها الصوفي في الوجود غير الحق فيحدث الانفصال التام عن الواقع.

في حين أن التجربة الروائية تقوم على العقل الواعي المدرك لما يدور في الواقع المعيش، ومن هنا فالعمل الروائي هو تجربة ذاتية واعية للكاتب، فالروائي حاول ربط الذات الإنسانية بالعالم وقوانينه الاجتماعية والسياسية، فهو مدرك لكل التحولات الحاصلة في الواقع العربي الإسلامي ويتجلى هذا في قوله: «**يمكن أن يفسر مثل هذا الملتقى على أنه تحريض .على الإرهاب ربما. ربما تأكد للدوائر الغربية أن سوريا فعلا متورطة بشكل ما. لكن كنت مع نفسي على الأقل معجبا لفكرة الملتقى في حد ذاته. كنت أرى فيه الصوت الأخير للشهامة العربية. وربما الصيحة القومية الأخيرة لدولة عربية شقيقة.ربما هي صيحة في واد. وربما صرخة الأنفة التي لا طائل من ورائها . لكنها في التأويل الأخير. أنفة نادرة في زمن التنكر والخيانة العربية.التي صارت موضة تلبس في المناسبات، وحجة دامغة لتبرير كل تطور أو مشروع ديمقراطي وهمي...** »[2].

فقد عمل جاهدا في خطابه على أن يتجاوز ذلك الواقع إلى خلق واقع يسمو على ما هو موجود دون أن ينفصل عنه أو يغيب معالمه الجوهرية التي تتحكم في مجرياته وعليه فقد أنتج الروائي هذا العمل من خلال معرفته بمحيطه الاجتماعي والثقافي والسياسي، محاولا أن يشير في جزئياته بنوع من الرمزية، ويتضح هذا أيضا من خلال الكلام الذي سرده على لسان والدته حين قالت بعبارة غضب ناقمة على هذا الوضع الاجتماعي والثقافي للشباب العرب بلهجة عامية«**والله يا جيل حليب**

[1] – المرجع نفسه ص:19.

[2] –المرجع السابق ص: 34.

لحظة لو عادت فرنسا واحتلت الجزائر لا قدر الله، سوف تستقبلونها بالزغاريد... ستستعمركم هذه المرة بالفيزة فقط . أتريد أن تعمي إخوانك...؟ غير القناة يا ولدي»[1].

فقد رمز الروائي للإعلام الهدام في الوطن العربي لغويا بتسميته لهذه القنوات " قنوات الشطيح و الرديح" التي لا تريد من الشباب إلا البقاء في سباته، في حين عبرت الوالدة في الخطاب السابق عن تلهف الشباب للسفر والهجرة إلى الخارج من أجل المال بعيدا عن كل روح وطنية مستغنيا عن انتمائه الديني والروحي والوطني تجاه هذا الوطن الذي ضحى من أجله الملايين.

فقد أشار إلى اضطهاد الذات العربية الإسلامية، وجميع من له علاقة من قريب أو من بعيد تجاه هذا الدين، فقد وظف هذه الفرقة الروسية التي تسمى "فرقة الموت" والتي كانت تتبع الفتيات الطالبات لتقطع أجسادهن لبيعها«**كأني أرى نعشا أو جسدا مسجى يشيع منه نور يعمي الأبصار. جسد بلا أعضاء .بلا أطراف. جسد كأنه من قوارير... فتاة شيشانية أو هي كل ما تبقى من فتاة. وقد بتر ثديها الأيمن . عينها اليمنى . ساقها اليمنى ذراعها اليمنى. جز شعرها الفاحم . علمت بحروق سيجارة ما»**[2].

فهايدي هنا رمز الأمة العربية الإسلامية التي يسعى الغرب لاغتصابها بصمت، والتكالب على ممتلكاتها وخيراتها وتدمير مقوماتها الدينية التاريخية العربية «**آه يا حبة قلبي المتعب . أحدث نفسي: هل سيسلم جسدك الطاهر إلى الفنان الهولندي: فان كوخ. ليرسم عليه أفكاره الصليبية؟ ربما هو ينتظر موتك ليكتب فى مكان عفتك آيات قرآنية ليزركش جسدك الثلجي بالوشم . ليجعل منك لوحة عبثية في فلمه الموسوم: (الإذعان) »**[3].

وهكذا يقدم لنا الروائي نسخة لما يسعى الغرب إلى تحقيقه باستباحة عفة الأمة العربية وطهارتها، كما أشار إلى نوع من الفن العبثي ،أو جمالية البشاعة فربط بين طعنة أول شهيدة في الإسلام وبين طعنة هايدي «**يذكرني ذلك بسميه حين طعنت بالرمح في مكان عفتها ... اليوم فقط تتكرر الطعنة نفسها بالفن في نفس المكان»**[4].

ضمن نفس القضية أشار إلى صحيفة "يولانس يوستن" الدنماركية التي أرادت تشويه صورة النبي عليه الصلاة والسلام والتي تمثل صورة المسلمين في قوله: «**...عن صحيفة : يولانس يوستن**

[1] – عميش عبد القادر– مرجع سابق – ص:53.
[2] –المرجع السابق ص: 05.
[3] – المرجع نفسه ص:44.
[4] – المرجع نفسه ص:44.

الدنماركية:Jylland posten internetavien وصحف فرنسية وصحف أخرى صليبية. ديمقراطية. عن الرسوم المشينة لشخص الرسول صلى الله عليه وسلم. وعائشة أم المؤمنين..»[1].

ليظهر بعدها تخاذل كل المسلمين بالتزامهم الصمت والرضوخ و الاستسلام للآخر والتعبير عن كل هذا بالبكاء الذي هو في الحقيقة تأريخ للحظات الحزن، وعار يشف عن الضعف والسلبية «**ربما مازال بعضنا طفلا كبيرا. يحتج عن قيم أمته كما يحتج الطفل عن قطعة حلوى سلبت منه عنوة. حدثت نفسي بيقين عن البديل. و عن حتمية المواجهة التي فرضت من فوق. من المجتمع اللوطي»**[2].

فكل هذه القضايا تعكس إسلامية النص من حيث المضمون والأفكار، فهي تحاول أن تعري وتكشف الحقائق المسكوت عنها في المجتمع العربي الإسلامي المنغلق الذي تنتهك حرماته بتخاذل وخيانة وتبعية للآخر.

فقد حاول الروائي أن يبحث عن الذات المفقودة والهوية الإسلامية المسلوبة متعاليا عن كل ما هو كائن موجود إلى ما يجب أن يكون.

وعلى الرغم من التباعد الحاصل بين التجربتين — التجربة الصوفية والتجربة الروائية- إلا أننا نلاحظ بجلاء ترابطهما داخل هذا العمل الروائي حيث كان الراوي صوفيا والصوفي روائيا «**أنا الراوي المتيم ببطلته .صنعها وهمي. وصدقها عقلي. ثم ضاع بين أحداث الحكي .اختلط الحاكي بالمحكي له. مثلي مثل هايدي. ولدت بين الكلمات وماتت بين متاهات الحكي»**[3].

فكلا الشخصيتان هما شخص واحد فيظهر في مقام الصوفي بعيدا عن كونه ينظم نص الحكي، ولكنه سرعان ما يعود لذلك في قوله: «**أتسلل من تناص الحكمة .أخرج من تخريف الشيخ الحكيم.أغمض علي القصد. ويسر لي أبواب التيه. وكاد القلب يضل عن مراد البياض. ورحت أهذي مع نفسي الشفيفة أثبت في يقين البياض...»**[4].

وقد خرج من مقام الصوفي بتتبعه لقول ابن عربي حيث كان في مقام عرفاني روحي وصفه بالتخريف ليعود لتتبع سواد نص الحكي «**شهدكا بياض الثلج. غارقة في دمها. وقد بتر ثديها**

---

[1] – المرجع السابق ص:45.

[2] – عميش عبد القادر –بياض اليقين- مرجع سابق ص:45.

[3] –المرجع نفسه ص: 23.

[4] – المرجع نفسه ص:32.

الأيمن. وذراعها اليمنى، ساقها اليمنى، جز عرها المفحم .سابلة عينيها المكحلتين بالصفعات . مسترسلة في صمتها. صمت البياض. بياض كفنها. وأنا هنا عيناي على بياض الكفن وسواد نص الحكي»[1].

فالسفر كان بالروح والقلب، أما الكتابة فكانت بالجسد والعقل «**أجتهد في التركيز. أستسلم لتيار اللغة. اللغة وحدها لها قدرة السرد. لها قدرة الحكي.احكي لي أيتها اللغة ... »**[2]، والكتابة عنده «... **عشق والعشق كتمان، والكتابة رغبة غامضة وممارسة للصمت. تأتي هكذا غفلة. كالثمرة الناضجة متى اكتمل نضجها سقطت من تلقاء نفسها، إن لم تقطفها يد. جذبتها قوة الأرض»**[3]. وقوله: «... **أمام حاسوبي أتبع لغتي. لغتي تكتبني. فانساق وراء حروفها .تلبسني سوادها.فألبسها حزني.همي.. لتمنحني وجه هايدي ملهمتي»**[4].

و تتماهى كلا التجربتين في مقام آخر بقوله: «**أنا الفاني في حضرة النور... أنا الدرويش..المتيم ببطلته المسجاة في بياض اليقين.المسكون بالهم، بالتخريف.. خرفي يا لغة السرد.واحكي لي قصة هايدي الشيشانية الشهيدة.حبة القلب.. بيننا حكاية الوهم.. حزن الكلام وحمى الكتابة وصمت الجليد.. أجري بين السطور حكايتي .. أطارد همًا من ثلج ..امرأة من ثلج..»**[5].

فمهمة كل من الروائي والصوفي الوصول إلى الحقيقة والتي تتجلى عند الصوفي في الحقيقة المطلقة وعند الروائي حقيقة الوجود، فكل منهما يحاول أن يقدم للذات الإنسانية ما ينفعها في وجودها، وكلاهما يشارك الإنسانية همومها محاولا التخفيف من تلك الهموم، وقد أراد الروائي في بياض اليقين أن يحقق الرغبتين«**امتدت يدها تعبث بالبياض .فتماهى البياض بالبياض.حتى كأنه اليقين عينه»**[6].

فالبياض الأول هو بياض يدها ،بياض الجسد الفاني والبياض الثاني هو بياض الثلج الذي يرمز إلى صفاء النفس والروح، فقد تماهى كلا البياضان من أجل انكشاف اليقين أو الحقيقة«**نفتح أعيننا**

[1] – المرجع نفسه ص:33.

[2] –د: عميش عبد القادر– بياض اليقين– : 13.

[3] – المرجع السابق ص:73.

[4] – المرجع نفسه ص: 95.

[5] – المرجع نفسه ص: 29.

[6]– المرجع نفسه ص: 98.

صباحا على بياضه. كما نفتح أعيننا أحيانا على الحقيقة. وعلى اليقين.الثلج يقين السماء. يخفي دنس الأرض. وألوانها التي لا تفرح أحيانا»[1].

لذا فتبني الروائي لبعض أفكار الرجل الصوفي بكل ما يحمله من معرفة روحية رمزية غيبية كان لاقتناعه بأن هناك«وعيا يسعى إلى القيم الصوفية التي يمكن أن تكون ارتباطا بقضايا المجتمع وحلولا فيما نواجهه من القضايا التي نتعرض لها»[2].

إن هذا النص السردي يفاجئ المتلقي بتلك اللغة الصوفية المشحونة بالرموز والإشارات إلى جانب سريان الروح الصوفية في كل مناحيه.فاللغة الصوفية تتمظهر في جسد النص «**اعلمي بيض الله تعالى وقتك** ...»[3] وكذا«**اعلمي هداك الله إلى سبل الخير**... »[4].

فلا يخلو خطابه من بصمات هذه اللغة التراثية في معظم ألفاظه وعباراته«**حبة القلب، رب الشريعة السمحاء**...»فقد كانت هذه الشفرات الذكية على حد تسمية الروائي شفرات تريد دائما تبليغ أمر أو فكرة ما، والعمل على الإقناع برفض أمر ما واستقبال التغيير الذي يستهدف خدمة الله وحده والتي تجسد في كل مرة إسلامية المضمون والفكرة المضمرة من جهة ومن جهة ثانية إسلامية الكتابة والألفاظ والرموز النابعة من التراث العربي الإسلامي .

فلا تكاد تخلو صفحة من صفحات الرواية إلا وذكر اسم الله فيها واسم رسوله صلى الله عليه وسلم ويظهر خاصة في تبادل رسائلSMS بينه وبين شخوص الرواية «**قاطع شريط تفكيري رنة رسالة SMS أفتح أيقون الرسائل بلهفة فتقع عيني على ما لا أصدقه: لا إله إلا الله.**

أرد بسرعة وقلبي يكاد يطير من بين جوانبي. عصفور غريب. في قفص .رأى عالمه العلوي فحن إليه: وأن محمدا رسول الله»[5].

فقد مثل sms قلب الرواية النابض وكذا مفتاحها حيث ربط بين الحداثي (التكنولوجي) والأصيل في اعتماده على اللغة التراثية.

و لم يغفل الروائي في تبليغ أوامر الله عز وجل ونواهيه كالاستغفار عند ارتكاب الذنب «**هكذا تعودنا أن نلجأ إلى الاستغفار .سيد الأدعية و شفاء ما في الصدور**.. »[6].

---

[1] – المرجع نفسه ص: 73.

[2] – د: مصطفى عبد الغني/ نجيب محفوظ الثورة والتصوف –الهيئة المصرية العامة للكتاب (د.ت) ص: 128.

[3] – د: عميش عبد القادر– بياض اليقين مرجع سابق ص:109.

[4] –المرجع نفسه ص: 108.

[5] – المرجع نفسه ص132.

[6] – المرجع نفسه ص: 120.

أما رسمه لشخصية طالبة الشيشان أو طالبة العلوم الشرعية كان وصفا يطابق أوامر الله عز وجل بارتدائهما للحجاب«**ملامح هايدي بحجابها الفضفاض. بخمارها العسلي** ...»[1] والتزامهما بدين الله وأوامره ودراستهما لقوانين الشريعة فكل هذا يعكس أن كلا الشخصيتان كانا رمزا للعطاء والحب والطهارة والعفاف، واستباحت دم هايدي الشهيدة هو استباحة لكل رموز الفكر الإسلامي.

ومادامت الرواية تسعى لتجسيد رؤية إسلامية فقد تناصت مع الأسلوب القرآني من آيات الكتاب وأحاديث الرسول صلى الله عليه في أكثر من موقف فقد ردد الروائي كثيرا عبارة «**العهن المنفوش**» [2]، والتي كان يصف بها الثلج المبثوث كالصوف، وفي قوله: «..**مدن بيضاء لاشية فيها تسر الناظرين. وجوه ناظرة إلى ربها ناضرة**»[3].

كما ذكر مجموعة من أسماء السور التي كان توظيفها يرمز إلى معاني منها" **سورة يس"**[4] التي تقرأ على الميت، وسورة "الرحمان" في وصفه لحوريات الجنة بقوله «**صبايا لم يطمثهن إنس ولا جان**»[5] **وسورة "مريم**"[6] التي ترمز للشرف وعفة المرأة وطهارتها.

كما لم يخلو الخطاب أيضا من معاني الأحاديث النبوية الشريفة والأدعية«لكنني أقنعت نفسي أنني الآن في ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر. كان مخ ساقها يظهر بوضوح تام من وراء لحمها ومن خلال ما تلبسه من حلة»[7].

ونلحظ نوعا آخر من التناص داخل الرواية وهو التناص الموجود بين الفن والتاريخ ويتضح هذا من خلال الحوار الذي دار بين الراوي وسائق الطاكسي:

---

[1] – المرجع نفسه ص: 41.

[2] – أنظر المرجع السايق صص:10-27.

– انظر قوله تعالى«القارعة. ما القارعة. وما أدراك ما القاعة. يوم يكون الناس كالفراش المبثوث. وتكون **الجبال كالعهن المنفوش**» سورة القارعة الآية [الآية 01-05].

[3] – عميش عبد القادر– مرجع سابق –ص:28.

– أنظر قوله تعالى:«**وجوه يومئذ ناضرة. إلى ربها ناظرة**» سورة القيامة الآية [22-23].

[4] –المرجع السابق ص: 25.

[5] – المرجع نفسه ص: 21.

– أنظر قوله تعالى : «فيهن قاصرات الطرف **لم يطمثهن إنس قبلهم ولا جان** » . سورة الرحمان الآية [55-57].

[6] – عميش عبد القاد–بياض اليقين– مرجع سابق ص:17.

[7] – المرجع نفسه ص: 86.

– أنظر قوله صلى الله عليه وسلم: « إن المرأة من نساء أهل الجنة ليرى بياض ساقها من وراء سبعين حلة من حرير ، حتى يرى مخها» رواه الترميذي عن ابن مسعود .صفوة التفاسير للشيخ محمد علي الصابوني ج03/ دار الضياء قسنطينة –دار الكتاب البليدة. 1990.ص:301.

«– أتحب الغناء الشاوي يا سيدي؟

– يذكرني بثورة التحرير الجزائرية.

– لم أفهم يا سيدي.

– الأغنية الشاوية تذكرني دائما بالأوراس . والجهاد.. الشاوية رجال، ولهذا لا أعتقد أن فرنسا نسيت شجاعتهم في مقاتلتها... »[1]، فالغناء الشاوي كان رمزا للثورة التحريرية .

كما لا ينفك أن يبتعد الراوي عن ذكر **سامي يوسف**[2] إلا ويعود لغنائه الصوفي والذي اعتبره الروائي ملهمه في الكتابة .

فكانت كل الرموز اللغوية من ألفاظ وعبارات رموزا صوفية نابعة من التراث الصوفي الإسلامي ومن كتاب الله عز وجل وأحاديث رسوله الكريم ، فجسدت في معظم جزئيات الرواية إسلامية النص من حيث الكتابة الروائية أو كأسلوب متبع داخل الرواية إضافة إلى إسلامية المضمون وتبني فكرة إسلامية يسعى الروائي تبليغها للمتلقي أ والتي تبعث في المتلقي العربي الإسلامي من خلال الرموز الإسلامية العربية الموظفة داخلها والتي قلما عهدناها في روايتنا العربية، نوعا من الفخر والعودة الى الأصالة والمقومات العربية .

إضافة إلى شعرية اللغة التي تبهج النفس القارئة فتطير بها فعلا إلى المقامات العليا التي حدثنا عنها السارد في روايته، ولهذا كانت فاعلية اللغة والرموز الأصيلة هي الباب الذي طرقه الروائي لدخول عالم كل قارئ متمسك بها ساعيا إلى بعثها وإحيائها في قراءاته وحياته وثقافته.

أما رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني فقد امتازت لغتها بعتاقة التراكيب والصيغ المسبوكة بعبق التراث ، فعلى مستوى الصياغة نلاحظ هيمنة السرد و المونولوج على حساب الحوار وهذا ما يرمز للقمع و الاستبداد وانعدام التواصل بين الأنا الظالمة والآخر المظلوم، لأن جهاز البص يمنع الحوار ويحاربه ويصادره كما يمنع أشكال الاتصال لذلك لا يجد المرء أمامه سوى الإضمار النفسي والدعاء والمناجاة والصراع الداخلي ، فسعيد الجهيني –مثلا– كان يشتم الزيني في نفسه" **لم يخف عني شيئا ، أدق أموره حكاها لي ، والله يا مولانا وجدت نفسي قريبا جدا منه حتى كدت أصرح له بما يزعجني ، لماذا قبل استمرار زكريا بن راضي نائبا له؟ تمنيت لو أقول له ما يفعله زكريا بالناس، لم**

---

[1] – عميش عبد القادر– مرجع سابق– ص:16.

[2] – أنظر: المرجع نفسه ص: 29-42- 122.

تتغير عوائدهم ، يملؤون الأزهر، فهل يقبل؟ كدت والله يا مولانا، لكنني لم أفه حرفا أبدا أبدا..."[1].

فلا نلمس أسلوب الحوار إلا نادرا ويرمز هذا إلى غياب الديمقراطية التي تتحقق بالجدل والمناقشة لذلك فإن هذا الغياب للديمقراطية ولحقوق الإنسان وحوار الأنا والآخر هو ما جعل الروائي يلبس لغته رمزية خاصة":«**تصور يا مولانا...أنا الذي يعذبني مرأى الذباب على عيون العيال في بلدتنا،أتمنى... أحمد الله... تصور يا مولانا...أحمده، لأنه لم يخلقني فلاحا أعاني قسوة العيش وظلم الكشاف، مولاي اعذرني لأنني وضعت أثقالي كلها عندك ...لكن ما حيلتي والزمان يلجمني ويكسر فكي ويخرس البوح في صدري...**»[2].

فهذا القول لسعيد الجهيني يظهر غياب حرية الرأي والتعبير، فقد لجأ الروائي الى أسلوب التضمين والإقتباس ومحاكاة كتاب فهذا القول لسعيد الجهيني يظهر غياب حرية الرأي والتعبير، فقد لجأ الروائي الى أسلوب التضمين والاقتباس ومحاكاة كتاب ابن إياس حول تاريخ الديار المصرية هروبا من الرقابة وخوفا من المساءلة ، أي وظف أسلوبا استعار يا رمزيا، «**توجعني المظالم ، لماذا يجلد الفلاحون وينكر عالم كبير من الأزهر أمه التي جاءت من الأرياف تزوره ...لماذا لأنها فلاحة كيف أصدق يا مولاي أن الناس خلقوا متساويين؟ كيف أود لو تقدمت الخلق أجمعين وانتزعنا كل ظلم وفساد**»[3].

ففي هذا القول إشارة إلى الطبقية التي كانت تسود مصر في عهد المماليك والتي عان منها الفلاحون الذين مثلوا الطبقة الكادحة وعامة الشعب.

ويحظر السرد كما سبق وأن ذكرنا من خلال هيمنة نبرة التسلط والتحكم والردع والأوامر عبر أساليب النداءات التي امتازت بالجمل القصيرة المنمقة بديعيا وإيقاعيا كقوله:

«**يا أهالي مصر...**

نأمر بالمعروف وننهى عن المنكر

انكشف المستور

ظهر المقبور

بانت فضيحة علي بن أبي الجود

---

[1] -جمال الغيطاني- رواية الزيني بركات – دار المستقبل العربي مصر الجديدة ط1985/03 .ص120.

[2] – المرجع نفسه ص:121.

[3] – المرجع نفسه ص:121.

الليلة قبيل المغرب

سيقرأ الفقهاء في الجوامع

وثيقة تلقون فيها ما تشاءون

لترو كيف امتص الظالم

دماء المسلمين

فحق عليه عقاب مبين»[1].

إضافة الى التقارير والرسائل:

«**اللهم اجعل هذا البلد آمنا**

سري لا يطلع عليه مخلوق

رسالة أعدت، بمناسبة اجتماع

كبار البصاصين في أنحاء الأرض

وأركان الدنيا الأربعة في القاهرة

أم الدنيا، وبستان الكون، لتدارس

الأحوال، والنظر في الأساليب

المتبعة، وما يستجد منها، ولتبادل

المعرفة والفوائد أعد في ديوان

بصاص السلطنة المملوكية، وتلاه

الشهاب الأعظم زكريا بن راضي

عفا الله عنه، وعرفه طرقه ومسالكه

القاهرة

جما دى الأولى **٩٢٢**هـــ»[2].

أما الفتاوي فمعظمها دار حول مدى مشروعية الفوانيس كفتاوى قاضي قضاة مصر: «الفوانيس تذهب البركة من بين الناس» [3]

---

[1] – جمال الغيطاني– رواية الزيني بركات –ص123.

– أنظر أيضا: المرجع نفسه ص:135-167-193-23-259-266-267.

[2]– المرجع نفسه:ص222.

[3]– المرجع نفسه ص:111.

– أنظر أيضا: المرجع نفسه ص:111-112-113.

والمراسيم السلطانية في قوله: «يقصى الشيخ سعيد بن السكيت عن منصبه كقاض لمذهب الحنفية» وفي قوله أيضا: «تبطل عادة الفوانيس ... ويزال ما علق منها، وكأنها لم تكن»[1]. وكذا الأمر بالنسبة للذيول التي حوتها الرواية وكتبت على النحو التالي[2] :

ذيل (١)

مطلب في كيفية إعداد طعام المساجين.
وطرق نومهم وأفضل اللحظات اللازمة
لإقلال راحتهم

لا يطلع عليه إلا كبير البصاصين بعينه

قام بالترجمة ديوان الترجمة
بالمقر الرئيسي لبصاصي القاهرة

٩٢٢ هـ– ١٥١٧م

أما مذكرات الرحالة الإيطالي "فياسكونتيجانتي" فقد شغلت حيزا كبيرا داخل الرواية والتي من خلالها سرد لنا الروائي بعض الأحداث:

«رجب ٩١٤

مقتطف (ب)

خرجت من الخان ، والحق أنني وجدت الزحام ثقيلا، النساء يختلطن بالرجال، الصبية الصغار يحاولون التسلل بين الأقدام للنظر، وعلى جانبي الطريق وقف رجال أشداء مدرعون يرتدون ملابس زرقاء...» [3].

---

[1] – جمال الغيطاني– رواية الزيني بركات– ص117.
[2] –المرجع نفسه ص:235.
– أنظر أيضا:236-237-238.
[3] – المرجع نفسه ص:137.
–أنظر أيضا :المرجع نفسه ص:195-217-279.

وترمز هذه الأنواع السردية لأسلوب الحكم ولرؤية الكاتب لأساليب النظام في الهيمنة وإحكام قبضته على المواطنين ،فالنداءات والتقارير والرسائل والمذكرات والمراسيم من وسائل السيطرة، والتخويف السياسي وهي النسبة الغالبة بين هذه الأنواع من السرد بينما كان أقلها كالخطب والفتاوى وهي أقرب الى الرسائل التي تستخدمها الأنظمة الديمقراطية في الحكم.

ويكثر الغيطاني من الأفعال المضارعة «وفيه تغرق البيوت في نعاس طرى، تتأخر الشمس في الوصول الى حواري الحسينية الباطنية، الجمالية والعطوف ، بينما ترى واضحة من فوق... تخترق شارع... يخرجوا من القلعة...»[1]، وهذا لخلق التوتر والدينامية في نصه الروائي وليخلق مشاهد طافحة بالإيقاع الحركي وبث الحيوية في السرد على الرغم من تاريخية الأحداث زمنيا والتي تتطلب الماضي كزمن لسرد الأحداث الماضية.

وقد تشوب الغيطاني في "الوزيني بركات" لغة العصر والتراث والأصالة رموز هذا التراث العربي ليكون حاضرا شاهدا وموضوعيا مع نفسه ومع القارئ، لذلك استلهم لغة ابن اياس وتشبع بها صياغة وتراكيبا وبناءا فنسج لنا لغة مخضرمة أصيلة معتقة بالقدم والرصانة والعبارات المتداولة ذلك الوقت مع تضمينها بالآيات القرآنية والأحاديث النبوية:

«بسم الله الرحمن الرحيم

قال تعالى إن ربك لبالمرصاد

قال تعالى: وأن الله علام الغيوب

قال تعالى: ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد

صدق الله العظيم

وقال رسول الله صلى الله عليه وسلم: من كان يؤمن بالله واليوم الآخر، فليقل خيرا أو ليصمت

وقال عمرو بن العاص رضي الله عنه : الكلام كالدواء، إن أكثرت منه فعل وإن أقللت منه نفع»[2].

أما الأدعية فلم تفارق مقدمة أي رسالة وخاصة الدعاء للبلد بالأمان بتكراره «اللهم اجعل هذا البلد آمنا» وكذا في قوله «بالصلاة على النبي ... اللهم اكتب لنا الستر...»[3].

وقد كان هذا التوظيف للآيات القرآنية والأحاديث النبوية بحسب الموضوع الذي يراد إبلاغه سواء كان قرارا سياسيا أم فتوى إلى غير ذلك.

---

[1] – جمال الغيطاني–الزيني بركات– ص19.

[2] – المرجع نفسه ص:223.

[3] – المرجع نفسه ص:225.

كما لم تخل الرواية من الأمثال العامية والأقوال المأثورة كقوله «لم تخلق العمائم الكبار لأي إنسان»[1]، فهذا القول يعمق معنى دلالة العمامة عند القارئ فتصبح رمزا لشخصية واضعها وتعكس أمورا خاصة.

وهكذا فلغة الغيطاني في الزيني بركات هي لغة حيادية طافحة بالحيوية و العتاقة والتنوع والإثراء اللغوي إلى جانب العمق الرمزي والإستعاري، بل تمثل حتى الصيغ البيانية والبديعية كما تتجلى في الرسائل والنداءات والمراسيم والتقارير.

ويحمل عنوان الرواية مفارقة بين الشعار الإسمي (الزيني بركات) والممارسة الفعلية فالزيني بركات لقب أطلقه السلطان على موسى بن بركات ليصاحبه مدى حياته دلالة على ورعه وتقواه وتفانيه في خدمة السلطان وامتناعه عن تولية الحسبة «يتولى بركات بن موسى حسبة القاهرة، لما تبين لنا بعد ما قدمناه،ما فيه من فضل وعفة، وأمانة وعلو همة، وقوة وصرامة، ووفور هيبة، وعدم محاباة أهل الدنيا وأرباب الجاه، ومراعاة الدين، كما أنه لا يفرق في الحق بين الرفيع والحقير، لهذا أنعمنا عليه بلقب"الزيني" يقرن باسمه بقية عمره»[2].

"والزيني بركات" اسم شخصية نموذجية في تصويرها لعالم الجوسسة في عصر المماليك، حيث كان الصراع الشرس في سبيل الاستحواذ على السلطة بالقوة والدهاء دون وازع من ضمير أو أدنى رعاية لحقوق الشعب المصري الذي نزفوا خيراته وسفحوا عرقه ودمه.

فكانت كل أعماله دالة في الظاهر على الخير كتعليق الفوانيس، وتسعير البضائع، والضرب على يد المحتكرين والوسطاء وإزالة الضرائب وتثبيت الاستقرار والأمن... والتي تزين صورته بين الخلق حتى اعتبر شخصية اسطورية خارقة مثالية، انقلبت إلى الشر والظلم وإذاء الرعية وتخريب بيوت الأبرياء وتعذيب الفلاحين ونشر الرعب والخوف بين الناس بجهاز البص الخطير وقمع المثقفين والتنكيل بالمظلومين.

إنه رمز السلطة القمعية والإرهاب السياسي والعنف والطغيان والاستبداد والتضحية بالشعب من أجل خدمة السلطة والمصالح الشخصية.

لقد اختلفت لغة بياض اليقين عن لغة الزيني بركات في كون الأولى كانت رمزية الأسلوب لكونها لغة صوفية وكما سبق وأن ذكرنا فإن للصوفية إشارات ولغة رمزية خاصة بهم، وما كان على

[1] – جمال الغيطاني–الزيني بركات– ص20.
[2] – المرجع نفسه ص:30.

الروائي إلا أن ينهال من هذه اللغة التي خدمت جسدية النص وكذا مضمون الرواية من خلال توظيفه للرموز الدينية الإسلامية التي عززت هذا الحضور للغة الصوفية الرمزية.

أما رواية الزيني بركات فتوصف بالتاريخية التي تثير الحاضر وتقلب مواجعه لكي تخلق نوعا من التوازن من خلال رصد اللحظة التاريخية ومدى علاقاتها بتجربتها الحياتية المعاصرة، وتوظيفه لتلك الرموز الإسلامية كان توظيفا أسلوبيا أي أنه اتبع الأساليب القديمة في الكتابة ، فقدم لنا الغيطاني شكلا جديدا في اللغة الأدبية بتوظيف التراث بشكل يعيش القارئ في ذلك الزمان.

المبحث الثاني: توظيف الخطاب الصوفي ضمن المبنى الحكائي

إن الخطاب الصوفي المستدعى في الخطاب الروائي –بياض اليقين- يأخذ من الثقافة الصوفية مرجعيته و مرتكزاته ومقوماته، و خصوصية وشعرية المحكي العجائبي فيه تميزه عن غيره من الخطابات الأخرى نظرا لمحمولاته المعرفية الغامضة المرموزة.

فقد أدت المعرفة الصوفية إلى تشكيل نسق خطابي يختلف في مكوناته النصية عن الخطابات الأخرى بدعوة أنه يعبر عن تجربة داخلية هدفها الاتصال بالله، ومن هنا فالخطاب الصوفي بمحمولاته العميقة الغامضة يتجاوز قوانين الخطاب المتداولة.

ولذا جاء الخطاب الصوفي خطابا مغرقا في الرمز والتجريد فهو يصدر عن ذات تعيش حالة وجد وانفعال قوي في لحظة اتصال بالغيب وبالمطلق، وهي حالة خاصة بالمتصوفة دفعتهم هذه الحالة إلى محاولة إيجاد لغة خاصة بهم تتسع لكلامهم وتعبر عن ما يريدون قوله، ويقول أحد المتصوفة: «علمنا هذا إشارة، فإذا صار عبارة خفي»[1].

وقد عان الكثير منهم من ضيق العبارة ومحدودية الكلمة، فجاء خطابهم مملوء بالإشارات والرموز فظاهر الخطاب عندهم غير ما يحمله باطنهم أسرار كونية، فالصوفي يعمل على تحميل اللغة أكثر مما تتحمل ألفاظها من معاني، فيأتي المعنى الغريب عن القيم الثقافية السائدة .

و إذا كان الخطاب الروائي مرتبطا بالواقع يصدر عن وعي صاحبه بما هو موجود في الواقع قصد الكشف عن حقيقته من خلال صراع الإنسان مع الإنسان وصراعه مع الوجود ويتأسس بموجب حضور المتلقي. فما علاقة الخطاب الصوفي بالخطاب الروائي؟.

فالنص الروائي الذي بين أيدينا –بياض اليقين- استدعى من خلاله الروائي مجموعة من الخطابات الصوفية لشيوخ وأعلام المتصوفة " **كابن عربي**" والشيخ "**أبو حامد الغزالي**"، ومن خلال توظيف هذه الخطابات نواجه إشكالا حقيقيا يتمثل في ذلك التداخل الحاصل بين النص الصوفي المنغرس في الغيب القائم على لغة الرمز والإشارة والتجلي الروحاني كقول أبي حامد الغزالي الموظف داخل الرواية حول المشاهدة والرؤيا «**حتى صار النائم يعرف ما سيكون في المستقبل . فماذا ترى في الموت الذي يخرق الحجاب . ويكشف الغطاء بالكلية، حتى يرى الإنسان عند انقطاع النفس من غير تأخير نفسه إما محفوفة بالإنكار والمخازي والفضائح . نعوذ بالله من ذلك، وإما مكنوفا بنعيم مقيم وملك كبير لا آخر له**»[2].

---

[1] – د: ناجي حسين- المعرفة الصوفية –(دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة) دار الجيل /ط01/ 1992.صص:198 -199.

[2] – د: عميش عبد القادر – بياض اليقين – صص: 78- 79.

وكذا قول ابن عربي: «**انحصر لي وجود هذه هذه الحروف .فانفتح لي الباب الذي يدق وصفه، ويمنع كشفه الأعداد حجب على عيني .إنما هي أسطار نور خضر حلف حجاب الترجمان تلوح. لمن سقته المشيئة بوقوفه عليها حتى تودعه ما لديها فأستعمل المجاهدة**»[1]

والملفت للانتباه هو تهميش هذه الأقوال داخل الرواية فلا ينفك الروائي عن الإشارة في كل مرة إلى الكتاب الذي وظف منه هذا القول، وهذا ما أكسب الرواية خاصية جديدة لم نعهدها من قبل في رواياتنا فالكتابة الروائية لها خصائص تميزها عن الكتابة النقدية في حين نجد الروائي في الرواية قد مزج بين الكتابة الروائية والكتابة النقدية .

و لم تظهر هذه الخاصية في تهميش الأقوال فحسب بل تنعكس أيضا في المصطلحات النقدية السردية التي أدمجت في أسلوب الرواية «**واصلت تحسيب النص المترابط** ..»[2] ، فهذا المصطلح السردي الجديد يقصد به النص الإبداعي المكتوب على الحاسوب .وكذا في قوله«.. **وسيلة السارد والمسرود.. صيغة الراوي خارج دائرة حكيه** »[3]

ويعود هذا التوظيف لهذه اللغة النقدية الخاصة بتحليل الخطاب السردي في رأينا راجع إلى تخصص الروائي في هذا المجال والذي يعنى بتحليل الخطاب السردي.

أما النص الروائي فهو نص قائم على طرح هموم الواقع بلغة الإفصاح والتعارف، وفي الحقيقة يمكن أن يحل هنا تعارض داخل الرواية بين خطابين:

* خطاب صوفي يقوم على المناجاة الروحية بين الصوفي وخالقه، مناجاة تتم من أدنى إلى أعلى.

* وخطاب روائي يقوم على أساس الحضور في الواقع وطرح ما يحدث فيه من مشاكل، فهو يخاطب الآخر محاولا تبني همومه ومشاكله، فهو خطاب بين ذاتين باث ومتلقي.

---

[1] – عميش عبد القادر –بياض اليقين– ص:79.
–أنظر: أبو حامد الغزالي : ذكر الموت. من إحياء علوم الدين . تقديم د: رضوان السيد. دار إقرأ . ص: 186.
[2] – المرجع نفسه ص: 30.
– أنظر: رسائل ابن عربي : الدار العلمية . بيروت ص:175.
[3] – المرجع السابق ص: 131.

والقارئ للرواية يجد إشكالا في فهم هذا الخطاب الصوفي بل لن يستطيع فهمه، لأن المحمولات المعرفية للخطاب الصوفي لا تنسجم مع طبيعة التلقي وثقافة ومعارف المتلقي، أي ما يسمى بالكفاية اللغوية والمعرفية التي تلزم التفاعل بين النص والمتلقي حتى يحقق التواصل بينهما.

فالخطاب الصوفي يصدم المتلقي بما يطرحه من رموز وإشارات تتجاوز فهم المتلقي إلى مجال التأويل مدركا مقاصد كلام رجال التصوف.

وقد جاء هذا الخطاب مثقلا بالمعاني، فلكل كلمة دلالات خاصة بها، فلغته لغة مكثفة المعنى ولهذا استوجب حضور متلقي خاص به، فمادام الصوفي متصلا في علاقته بالله وأن مناجاته متوجهة نحو الله لا بد وأن ينتج خطابا يتوافق وذلك الموقف ولا يشذ عنه .

فهو خطاب له جاذبيته الخاصة لأن وروده المفاجئ في النص يجعل المتلقي يتشبث به لمعرفة أبعاده الروحية الخفية «لقد أدرك المتصوفة أن إثارة الاستغراب والاحتمالية التي تتسم بها الشطحات كفيلة بخلق تفاعل بينهم وبين الآخرين. واختاروا جمهورهم من العامة وطالبي العلم»[1] .

إن ارتباط الخطاب الصوفي بالعلم الغيبي جعل منه خطابا غامضا، ويصعب فك رموزه وإشاراتهـــا فهو خطاب نسجت كلماته في خفايا الباطن فلا يتوافق وقراءة الظاهر وهذا ما نستشفه بجلاء داخل النصوص الصوفية المستدعاة في الرواية.

ونعود لمحاولة الربط بين الخطابين –الصوفي والروائي- داخل بياض اليقين، ويتوقف هذا الربط على اعتبار أن الخطاب الصوفي جنس تعبيري مدخل في النص الروائي ،أي نص يكمل بناء النص الروائي ويمنحه مسحة إنسانية عميقة الدلالة خاصة ،وأن الخطاب الصوفي يحمل معاناة الذات الإنسانية في محاولتها تجاوز الدنس الدنيوي إلى الطهر السماوي.

وذلك في نظرنا ما قصده الروائي لحظة كتابته "بياض اليقين" والذي استطاع بفضله أن يقرب المسافة بين الخطاب الروائي والخطاب الصوفي مما جعل عمله عملا فنيا متميزا يستمد قوة بنائه من تلك التقنية الجديدة التي نسج بها هذا العمل ،وهي تقنية تقوم على مصطلحات مستمدة من التراث الصوفي من أهم أساسياتها الجاذبية السحرية التي تأسر المتلقي وتدخله في عوالم تتجاوز محدودية الزمان والمكان.

وبفضل هذه التقنية استطاع الكاتب أن يفاجئ المتلقي وأن ينقله من النص السردي العربي المنغرس في الواقع اليومي إلى نص يغوص في عالم غيبي يستدعي منه أبطاله وشخصياته فتولد عن ذلك

[1] – أمينة بلعلي – الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي – مخطوط رسالة دكتوراه . جامعة الجزائر 2000/1999 – ص: 158.

عالم فني يربط بين عالم سحري خال من الظلم والقهر والتسلط وعالم دنيوي حقيقي مملوء بالمشاكل والهموم يذوق فيه الفرد العربي المسلم أنواعا من الظلم والتبعية.

«.. **حتى في المناسبات الرسمية فالجماهير لا تصفق للمسؤول لأنه أصاب . بل لأن الناس يعرفون يقينا أن المسؤول يكذب. فيصادقون على كذبه بالتصفيق الحار.فكلاهما يضحك على الآخر. مسرحية سخيفة حقا. لجمهور متذوق للسخافة. و مولع بعادة الكلام الخبيثة**»[1].

كما لا يمكننا أن نتجاهل غموض هذا النص الصوفي، فهو نص يبدي كثيرا من المناعة وخاصة بانغلاق رموزه الصوفية، وقد طغت هذه الصفة على الرواية فكل فالمتلقي للنص الروائي الذي نشتغل عليه يجد نفسه أمام نص مثقف يتعالق مع نصوص كثيرة ومتنوعة من حيث التيمات واللغة، مما جعل فعل القراءة تنفتح على غواية لا حد لها، وفي نفس الوقت تجعل منها قراءة في المتاهات.

كما اتخذ الروائي من الحلم أداة من أدواته الحداثية للكشف عن المجهول وارتياد المطلق، لأن الحلم يفكك الواقع إلى عناصره الأولية ويعيد تركيبه على نحو لا يخضع فيه لقوانين الواقع الخارجي متجاوزا معطياته.

وإذا كان الحلم لغة التعويض باعتباره تجاوزا وعبورا من المحدود إلى اللامحدود، فقد لجأ إليه المبدع حيث اكتشف اضطهاد الكلمات وتبرج الألفاظ والجمل وراح يتطلع إلى مكانة المخلوقات العليا التي تدرك دون قيد كقول والدته: « **لم يكن لها حجاب . كانت ترتدي فستانا أخضر كحوريات الجنة .هكذا قالت والدتي وهي تسرد منامها ذاك**»[2].

فالحلم هو لغة بث وإبلاغ وتلقي ويراه الصوفية على أنه جسر يربط بين عالمي الحس والبرزخ، وأنه أداة ناقلة للصور التي يراها المبدع في العالم المغيب، المضيع، و كما أشار **ابن عربي** أن الحلم «**حالة تنقل العبد من مشاهدة عالم الحس إلى شهود عالم البرزخ وهو أكمل العالم فلا أكمل منه، ويرد ما ليس قائما بنفسه قائما بنفسه، ولا صورة له يجعل له صورة، ويرد المحال ممكنا ويتصرف في الأمور كيف يشاء**»[3].

مما يعني أن النشاط التخيلي في الحلم لا يعدو أن يكون بمثابة امتداد لرقيقة من رقائق هذا العالم الأول فينبسط نورها على الروح متى اتخذت وضع قبول واستعداد.

---

[1] – عميش عبد القادر– بياض اليقين– ص: 105.

[2] – المرجع السابق ص:16.

[3] – ابن عربي – الفتوحات الملكية–تح : عثمان يحي –الهيئة المصرية العامة للكتاب "القاهرة" ج02/ ط02/ 1985. ص: 183.

إن الواقع الحداثي مغيب تماما في التعبير الحداثي لأن ثمة انفصاما حادا بين النص في وجوده العقلي والحدث على مستوى الواقع، أي أن النص لا يمثل الحدث، ولا يحاكيه بل ينسج وجودا موازيا له أكثر غنى وثراء له دلالات وتعقيدات وأكثر ازدحاما بالذات والعالم الخارجي في تفاعلهما وانصهار كل منهما في الآخر[1].

ومثل هذا الإنفصام وهذا الإلغاء للواقع وموازينه يمثل أحد الخصائص الجوهرية التي ينبني عليها نص الحلم، وفي ذلك الواقع المدمر في النص تتبادل المتناقضات أماكنها أو تتصالح على نحو مثير.

وفي نفس الوقت يعيش داخل أعماق الإنسان انفعالات ونزاعات تتجسد في الحلم حيث تبرز تلك العلاقات الخفية بين الإنسان والأشياء كما أن الحلم بالنسبة للإنسان رمز لارتياد المطلق والوصول إليه.

وفي الرواية نجد الروائي قد هيأ لنفسه جو حدوث الرؤيا التي لا تحصل إلا لمن كان صالحا وطاهرا ونام على وضوء،«**لا أدري كيف نمت أو ربما لم أكن نائما بالفعل فقط الذي أعيه الآن جيدا هو أنني رأيت هايدي يقينا. رؤيا العين المجردة كأني أنظر نفسي في المرآة ولا حجاب بيننا . كأني رأيتها جالسة على منبر أو أريكة لا أدري. من ياقوت أحمر . داخل خيمة: إنها نسجت من لؤلؤ رطب أبيض . فيها بسط من العبقري الأحمر أيضا.**

وكانت هايدي تضحك كما عهدتها في حياتها القصيرة. وسط الثلج وكانت كتكأة على شيء يشبه ربما أريكة. لم يكن ثمة ثلج أبيض. كانت أنهارا من خمر وعسل ربما عسل. له لون خمارها. تجري تلك الأنهار بين يديها . أي أمامها ولم يكن لها حجابها أو معطفها القوقازي الطويل. من حولها غلمان أو ولدان يلهون بالياقوت الأحمر اللماع . كأنها شقائق الجلنار. وفي كل حين تقبل عليها حوريات....ربما لم يطمثهن إنس ولا جان.. يمشين، كأنهن الياقوت.. يمشين في درجات الجنان. كأنها حدائق معلقة. و هايدي ما تزال تضحك بينهن. حتى إذا اختلت في مشيها حمل أعطافها سبعون ألفا من الجنان.. و هايدي تتنقل ما بين مالا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر.. المرة بعد المرة تغرف بيدها الناصعة البياض. ربما كان بياض اليقين ذاته تغرف غرفة واحدة من كل نهر وتشرب .مرة لبنا . ومرة خمرا وأحيانا عسلا مصفى. نعم عسل

---

[1] – أنظر: عدنان حسين قاسم – الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس– الدار العربية للنشر والتوزيع – دار عدنان للطباعة /(ب.ط) 2000ص: 134.

مصفى..تمشي على أرض ترابها من فضة. وحصباؤها مرجان ودرر لماعة. تخطف الأبصار. ربما كان ترابها مسك أذفر ونباتها زعفران..».[1] *

لقد سرد لنا الراوي رؤياه تلك التي وصف من خلالها الطالبة الشهيدة وقد نعمت بمرتبة من مراتب الجنة وصفها في ذلك المكان الذي وعد الله به عباده المؤمنين والصالحين والشهداء.

قرر الروائي الفرار بلغته والانسحاب من الواقع إلى حياة الحلم، ففي الحلم تنفتح حياة أخرى ليس فيها كدر العيش، فهو حلم الصوفي الثائر الذي يحضن تجربته الخاصة ويواصل جهاده الروحي بأن يتملى واقعه من دواخله ويتحسس نقاط القوة في نفسه، فإذا تمثلها توحد كيانه من جديد وعندئذ تحصل له الصحوة المنشودة التي رمزت لها اللغة «**كنت كالمسحور، كالخارج عن طاقته . ومكمن ذاته الفانية، المأسور بالنور.. نور الذات العليا .أتفرج فقط حتى أنني نسيت أن لي ذاتا آدمية.. يكاد إدراكي الآدمي، الإنساني أن يطير في ذاتي الفانية في حضرة النور الآسر..**»[2].

فقد حوى الحلم مجموعة من الرسائل والمعاني العديدة بدأناها برتبة الشهيد عند الله عز وجل، وكذا جزاء الإنسان المؤمن الطاهر المتذلل لعبادة الله عز وجل.

وتظهر لنا فكرة الموت كما عبر عنها الروائي التي غدت أداة تأمل في عوالم خاصة حافلة بكل أنواع الغرائب البديلة لعالمنا الأليف فهو«مادة تجاوز العالم »[3]والرفض والتحدي، وجوهر الإنسان هو التجاوز والتجاوز يعني الانفتاح على المستقبل والمطلق بعيدا عن المادة .

وبالرغم من الحزن على الميت والذي ظهر في الحوار الذي جرى بين الراوي وهايدي :

«– لما أنت حزين يا أستاذ؟

– أنا حزين لفراقك ياهايدي. أبحث عنك في كل مكان. لقد ضيعت عقلي بعد موتك. أخبرني ثقاة من رآني في تلك الحال. بعد أن شفيت من حال تلك. أنني سرت حافي القدمين في شوارع قسنطينة. ونمت في أفنية المساجد. همت وقتا في زقاق قسنطينة وأنا رث الثياب مزري الهيئة. عفوت عن لحيتي فترة حتى استرسلت على صدري . أعتقلت مرات بسبب مظهري

---

[1] – المرجع السابق .– بياض اليقين– ص:84.

*– أوردنا نص الرؤيا كاملا للحفاظ على تكاملها.

[2] – عميش عبد القادر – بياض اليقين– ص:84.

[3] – عدنان حسين قاسم– الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس – ص: 103.

المريب. كنت كما قيل لي زاهدا. محتسبا. لساني لا يكف عن التسبيح والحمد.. أخبرت أن لساني لم يكف عن ذكر اسمك »[1].

ولكن تتجلى فكرة ميلاد الحياة الأبدية في ذاك النعيم الذي وصفه لنا الروائي من خلال الحلم فما كانت الدنيا إلا جسرا عبرته إلى ملذات الآخرة فكانت كحورية من حوريات الجنة التي وصفها لنا الله عز وجل في سورة **الرحمان «لم يكن لها حجاب أو خمارها العسلي. عليها من طرائف الحرير الأبيض ما يسلب العين الرائية. لم يكن لها خمار فقد كانت مكللة بتاج مرصع باللؤلؤ والمرجان. أقول ربما مرجان. أنا لا أعرف المرجان ولا أعرف الياقوت. ولم يسبق لي أن رأيت الياقوت ولم أملك المرجان. لكنني أقرأ عنه في سورة الرحمان. كلما قرأت هذه السورة الكريمة. طار خيال الى عالم الملكوت. وسال لعابي. وازداد طمعي الى نعيم وملك كبير...»**[2].

يتضح لنا من خلال هذا القول أن بناء الحلم عند الروائي كان شوقا وتطلعا للحياة الدائمة والتي يتطلع لها كل مسلم.

و حتى توظيف فكرة الموت كان توظيفا إسلاميا، فالموت هنا كان استشهادا في سبيل الله عز وجل والمرأة في الحقيقة نقيض الموت والاندثار لأنها رمز العطاء والاستمرارية والخصب.

كما مثل الحلم قوة محركة للخيال، ذلك الخيال المطلق الذي ينقله إلى زمن البراءة الأولى، كما يبدع صورة لما يمكن أن يكون عليه الزمن القادم، فهو الطاقة الفاعلة التي تجعل الأشياء الغامضة تكشف سترها وتعري غموضها.

ويخلط الحلم بين طبائع الأشياء، فتتبدل خصائصها، إنه السحر الذي يموه الأشياء، وتجتمع في العالم الحلمي المتناقضات، تتحول الجدران إلى حرير و يصنع من الدموع تمثالا، فتسبح تلك النجمة القتيلة في قارورة خضراء.

في حين اختلف نوع الخطاب الديني الموظف في رواية "الزيني بركات" لجمال الغيطاني ،فكان خطابا دينيا مراوغا ،فهو يحاول أن يقنع المتلقي بما يقدمه له من كلام في ظاهره الحق والعدل والإحسان ومخافة الله، ولكن في باطنه شيء آخر مضمر في نية المخاطب ، وهي عكس ما يظهر عليه تماما، فيستعمل الحيلة لجلب انتباه المتلقي وجعله يؤمن بما يقدمه له حتى يطمئن له ويسير فيما أراده.

وقد جاء هذا النوع من الخطاب في رواية "الزيني بركات " كما سبق وأن ذكرنا ، حيث نجد أن الزيني بركات بعدما تولى أمر الحسبة وهو منصب ديني، كان يراوغ في خطابه بحيث يظهر عكس

---

[1] - المرجع السابق ص: 85.

[2] -عميش عبد القادر- بياض اليقين-ص: 84.

ما يخفي ، من أجل أن يوهم الناس بأنه جاء ليظهر العدل ويحارب الباطل، ففي الرسالة التي بعث بها إلى زكريا بن راضي كبير بصاصي الديار المصرية والتي يبدأها بآية من القرآن وحديث شريف ويظهر في بدايتها بأنه يهدف من وراء ما جاء فيها إلى إقامة العدل واستقرار الأوضاع، ولأنه لا يرجو من وراء ذلك إلا مرضاة الله **« كان أساس عملنا– أنا وأنت إقرار الأمن والعدل في ربوع السلطنة».**[1]

إن هذا الكلام الذي ظاهره الامتثال لأوامر الدين وخدمة الصالح العام باطنه عكس ذلك، وإنما المقصود منه هو إيهام الناس بعدل الحكام لا غير، مما يكشف عن النوايا الخفية التي يريد الزيني بركات الوصول إليها من خلال ما يريد القيام به **« ومن هنا فلابد من وصولنا إلى لحظة يصبح فيها كل بصاص محبوبا مبجلا من الجميع، رجال الدنيا والدين،وسيتم هذا بوسائل عدة، سنناقشها معا».**[2]

وينكشف أمر الزيني بركات أكثر عندما يقسم مصر إلى فئات «**وجعلناكم فوق بعض درجات**».[3]

بحيث قسم الناس إلى أربع فئات:

- السلطنة والأمراء– المماليك والأمراء الصغار– أولاد الناس، المتعلمين والفقهاء، أرباب الطوائف والحرف، التجار– عامة الناس.

وهو يركز على الفئة الأولى والثالثة والرابعة:

«**بالنسبة للفئة الأولى، يجب النفاذ إلى خباياها، عن طريق بصاصين متخصصين، على درجة عالية من الرفعة والإلمام بالعلوم والقدرة على المناقشة ومعرفة تقاليد هذه الفئة وعلومها**».[4]

أما الفئة الثالثة فيعطيها اهتماما أكبر لأنها فئة خطيرة في المجتمع ولها تأثير في الفئات القريبة منها، إلى جانب تأثيرها في الجماعات العلوية «**الأمراء والأكابر أو السلفية(العامة والأوباش)**».[5]

أما الفئة الرابعة وهم العامة من الناس فهم في نظره«**قطيع يتجه كيفما توجه، إنه بحر زاخر طوع الريح، وحش بلا عقل تسوسه فيطيعك، والأعمار في هذه الفئة لا قيمة لها، فكلما ضاقت**

---

[1] – جمال الغيطاني– الزيني بركات .ص:151.

[2] – جمال الغيطاني –الزيني بركات ص:152.

[3] –المرجع نفسه ص152. ماذكره مأخوذ من الآية165 من سورة الأنعام .قال تعالى: «ورفع بعضكم فوق بعض درجات»

[4] –المرجع نفسه ص:152.

[5] –المرجع نفسه ص:152.

سبل العيش، كلما قلت قيمة الحياة، وذهب عناء الحرص عليها، ومن هنا لابأس من اختفاء بعضهم من حين إلى آخر، بطريقة لا يعرفها أحد ، وهذا يرهب الباقين ».[1]

يلاحظ هنا تناص خطاب الرسالة مع الخطاب الروائي ، فالروائي يقوم باستدعاء بنائية التشكل النصي للرسالة في الخطاب الروائي، وفي الوقت ذاته تشكل الرسالة حلقة روائية تتناص فيها عتبات الرسالة في تشكلها الجاهز كما وردت في مواضعها الأولى بين الكتاب القدامى مع بنية الخطاب الروائي وينتج عن ذلك تطعيم الرسالة بخطاب معاصر.

فخطاب الرسالة هنا هو خطاب السلطة الحاكمة،فهو يقر ما يجب القيام به للحفاظ على الحكم واستمرار بقائه ، فالذات الصادر عنها الخطاب هي طرف في السلطة ، بل هي أداته التنفيذية ، ولكن ليتم إقناع المتلقي كان يتحتم على الباث إظهار الإيمان والورع في تطبيق الشرع وإقامة العدل.

فرواية بياض اليقين كان جل خطابها الديني الصوفي خطاب وعظ وإرشاد فلم يخفي من ورائه الروائي نوايا خبيثة تخدم مصلحة الفرد على الجماعة بل سعى في كل حين إلى التذكير بالامتثال لأوامر الله تعالى الابتعاد عن نواهيه وفي أعماقه كان خطابا يسعى للتغيير نحو الأفضل ونحو الإيمان ومحبة الله عز وجل والتذكير باستسلام المسلمين أمام حملات الغرب التي تسعى لتحطيمهم.

في حين نجد رواية الزيني بركات وفي ما أشرنا إليه كان الخطاب الديني خطابا مراوغا، فالمتمعن في هذا الخطاب يستطيع أن يستشف بواطنه ومساعيه الحقيقة و لربما لأنه سياسي أكثر من الخطاب الديني في الرواية الأولى.

فيمكننا القول أن توظيف هذا النوع من الخطاب قد جسد فعلا خاصية الإسلامية داخل المتن الحكائي الأول سواء كان ذالك على مستوى اللغة وكذا الأفكار، أما الثاني وإن وافق أسلوب الكتابة التراثية التي تدعو لها الإسلامية إلا أن أفكارها كانت منافية تماما لحقيقة هذا النوع من الكتابة.

[1] -المرجع نفسه ص:153.

المبحث الثالث: رمزية المكان في بناء المحكي.

يطرح المكان إشكالا كبيرا في الرواية مثلما يطرحه الزمان لأن كلا منهما يعد عنصرا أساسيا في بناء النص الأدبي، وإن كان هناك اختلاف في التناول بين جنس أدبي وآخر، فهو عنصر أساسي في النسق العام الذي يتحكم في مسار النص، والإشكال هنا ناتج عن علاقة الإنسان بالمكان من جهة ومن تحول هذا الأخير من معطى معرفي إلى آخر، فهو في العمل الأدبي، يتجاوز المكان الهندسي المحسوس، إلى مكان آخر لغوي فني له أبعاده ودلالاته، فالمكان يمثل الأرضية التي ينهض عليها النص الروائي حدثا وزمانا ومكانا وشخصيات.

تتكشف أهمية المكان في النص الروائي من خلال علاقته بالأشخاص فكلما كانت تلك العلاقة وثيقة كلما كان للمكان دوره في بناء الرواية مما يجعل منه مكانا فعالا في النص وليس مجرد ديكور يزين النص.

وأهمية المكان في العمل الروائي هي التي دفعت الأديب "**غالب هلسا**" إلى اعتبار المكان «العمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية ببعضها البعض»[1]، وفي ضوء هذا الفهم لأهمية المكان في النص الروائي، يصبح المكان بنية أساسية في الرواية لا يمكن التقليل من أهميته في بنائها، لأنه يستحيل حدوث فعل إلا بوجود مكان، لذلك اعتبر الناقد الفرنسي "**رولان بورنوف**" «المكان الروائي ليس عنصرا زائدا في الرواية، فهو يتخذ أشكالا ويتضمن معاني عديدة بل إنه قد يكون في بعض الأحيان هو الهدف من وجود العمل كله»[2].

فهو المؤسس مع العناصر الأخرى بنية النص التي تفضي إلى دلالات كثيرة، و الاهتمام بعنصر المكان في العمل الروائي لا يعني تحوله إلى ديكور للأحداث، بل يجب النظر إليه بعمق معرفي يتجاوز سطح المكان إلى عمقه «وهذا المكان الفني من صفاته أنه متناه، غير أنه يحاكي موضوعا لا متناهيا هو العالم الخارجي الذي يتجاوز حدود العمل الفني»[3].

إن المكان في النص الروائي هو مكان محدث في معمارية جديدة من الأحاسيس والمشاعر، معمارية تعطي للمكان أبعاده وجمالياته، فهو ليس مكانا محسوسا تؤطره الموجودات والأشياء، بل مكان خيالي تتحكم فيه المشاعر والأحاسيس.

---

[1] – غالب هلسا– المكان في الرواية العربية – دار ابن هانئ دمشق. ط01/ 1989 ص:09 .

[2] –حسن بحراوي – بنية الشكل الروائي – المركز الثقافي العربي / الدار البيضاء المغرب /ط1990/01.ص: 33.

[3] –أحمد طاهر حسنين وآخرون - جماليات المكان – دار قرطبة للطباعة والنشر –الدار البيضاء- ط1988/02 ص: 05.

ففي رواية «بياض اليقين»يتضح لنا تضارب الأمكنة و تناسجها، فالمكان الذي شغل الحيز الأكبر داخل الرواية هو«**جامعة الأمير عبد القادر**»فأحداث الرواية في معظمها تكون داخل هذا المكان الذي يحمل رمزية كبرى، فالجامعة هي مكان يجتمع فيه حشد من الطلبة يسعون من خلاله إلى طلب العلم والتربية والثقافة .

والملفت للانتباه أن الروائي باستحضاره لجامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة يستحضر مباشرة جامعة أم القرى وكذا جامعة غروزني «**يحدثها عن جامعة أم القرى وعن جامعة الأمير عبد القادر بقسنطينة .وأحيانا عن دراستها العليا لنيل شهادة الماجستير**»[1]، حيث تجتمع كلا الجامعتان في كونهما تحملان تخصص العلوم الشرعية .

فبناء الراوي لأحداث الرواية في هذا الرمز والمعلم العلمي الديني يعطي رمزية لبطلة الرواية وكذا للعمل في حد ذاته فيضفي عليه نوعا من الجو الديني الإسلامي الذي سعى الروائي إلى تجسيده داخل المتن الروائي .

إضافة إلى أن الكاتب لم يصف لنا الجامعة في مساحتها وقاعاتها وطلبتها، بل حاول أن يربط هذا المكان بهايدي وبطالبة الشريعة لكونهما تجسدان فعلا صورة هذه الجامعة في ارتدائهما للحجاب و ثقافتهما وحيائهما ودينهما «**ملامح هايدي بحجابها الفضفاض .بخمارها العسلي بخطى واثقة تتجه صوب باب جامعة غروزني**»[2]، والتي توافق تماما ملامح طالبة الشريعة .وسرد كل الأحداث وهي مرتبطة بالثلج الذي يرمز إلى الصفاء والحقيقة واليقين.

ويحتل المكان مكانة هامة داخل الرواية «لأن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أدبيته»[3]، فقد بنى الروائي هذا المكان –**الجامعة**– من خلال تصوره له، أي من خلال ما يحمله عن ذلك المكان ومن صورة ارتسمت في ذهنه للمكان لحظة بنائه في النص الروائي.

فهذا المكان الروائي المتخيل يتماهى والشخصيات الموظفة داخله، بل يعكس حقيقة الفكرة التي أراد الروائي إيصالها بتوظيف هذا الرمز المكاني.

فالمكان الروائي يشكله القاص حسب الكيفية التي يرغب فيها ووفق نظرته لذلك المكان بحيث يكون التناول من زاوية خاصة يرغب في إيضاحها والكشف عن خفاياها ومحاولة تقديمها للمتلقي بطريقة خاص.

---

[1] – عميش عبد القادر– بياض اليقين–:ص:05.

[2] –المرجع نفسه ص: 41.

[3] – غاستون باشلار – جماليات المكان– وزارة الثقافة والإعلام بغداد (د.ت) ص:06.

وهذا ما جسده الروائي في "بياض اليقين " من خلال بنائه للمكان، ففي الجزء الأول من الرواية ينصرف إلى مدينة قسنطينة الجزائرية، هذه المدينة التي ترمز للحضارة والأصالة والعلم«المسافة إلى مدينة **قسنطينة** طويلة .لكن ما في القلب يقربها»[1] .

فقد أظهر الراوي انتماءه الروحي وإعجابه بالمدينة واختياره لها لكي تكون مسرح الأحداث لم يكن جزافا بل نتيجة عظمة هذه المدينة في جمالها وعلمائها وأصالتها، فلم يتردد في إظهار إعجابه بالمدينة التي سافر إليها بروحه التي تتطلع شوقا للسفر إليها حين قال: «**أنا أحب هذه المدينة المعلقة بين الجسور .منذ أدائي الخدمة العسكرية بها . عشقتها منذ أن وقعت عيني عليها.وازددت شغفا بها منذ أن قرأت عنها: رواية ذاكرة الجسد.إنها مدينة لا تشبه كل المدن. من أراد أن يحبها فليقرأ عنها: ذاكرة الجسد. بعض المدن يليق بها أن تكون فضاء شعريا لرواية فاتنة...شعرية المدينة . جمالية المكان. هوية الذات الفانية**»[2].

فالروائي يكرس فعل امتصاص مكونات المكان الطبيعي ثم يقوم ببناء مكانه الروائي الذي هو في حقيقته مكان خيالي، فيضفي عليه أبعادا ويسقط عليه أوصافا يراها مناسبة له ولذلك حتى يتوافق مع رؤيته التي يريد من خلالها إيهام المتلقي بأن المكان الذي يتحدث عنه هو مكان حقيقي وبذلك يؤكد المقولة التي تذهب إلى أن المكان «حامل لمعنى ولحقيقة أبعد من حقيقته الملموسة»[3].

ويؤكد الروائي هذه الحقيقة حين قال: « **ثم سكتت وسكت أنا تماما . ورحنا نتأمل تقاسيم مدينة قسنطينة الغارقة في بياضها. والمتدثرة في ملاءتها السوداء . منذ فجيعتها التي حدثت كنا صامتين، نتهجى صمتها المطبق. نقرأ أسرارها ... قسنطينة هكذا إذا لم تحاورها . حاورتك سرا . وإن لم تبح لها بأسرارك. تكشف لك هي عن أسرارها في لحظة غفلتك...** »[4].

فمن خلال سرده للمدينة يخيل لنا أنه يتكلم عن إنسان له مشاعر وأحاسيس الحزن والفرح ويحمل في أعماقه أسرارا لا يكشفها إلا للشخص الذي يطمئن إليه، هكذا صورها بمشاعر وأسرار خفية لا يقرؤها إلا من يعرف حقيقة أصالة المدينة.

ونفس البناء المكاني في القسم الثاني من الرواية والتي جسدها في مدينة **"حلب" السورية** عاصمة الحضارة والتاريخ «**أشارت لي أن أنظر جهة مدينة حلب من تحتنا. كان منظرها يبعث**

[1] – عميش عبد القادر – بياض اليقين– ص: 13.

[2] – المرجع نفسه صص: 13-14.

[3] – سيزا أحمد قاسم –بناء الرواية– الهيئة المصرية العامة للكتاب– (د.ط) 1984.ص:74.

[4] – عميش عبد القادر– بياض اليقين– مرجع سابق ص: 65.

العظمة في نفسي.. أخيرا تعالقت روحي بمدينة حلب. لم تعد حلما . لم تعد مقاما تصبو إليه نفسي .. صارت جسدا. جسدي تسكنه روحي الآن. روحي الآن تسكن بيوتها أحجارها. المسكونة بالتاريخ . بالذكرى. الآن فقط تسرب إلى سمعي صيح خيول صلاح الدين. وصليل سيوف جيشه العائدي من التخوم البعيدة . مكللا برايات النصر.. الآن فقط أسمع بوضوح نشوة تكبيرات الجند .. وهم يبعثون شفرات النصر . من حول القلعة . والأمير يلوح بيده . بل براية خضراء . فقط ويبتسم . يبعث ابتسامته... شفرة رضا ربما لجيشه. ثم يجثو على ركبتيه.. فيسجد سجدة مطولا شكرا لله »[1].

فهذه المدينة رمزت بدورها للعروبة والأصالة والدين الإسلامي وانتصارات الفاتحين، فقد شغل هذا الرمز مكانة كبرى في نفس الروائي ويشغلها عند كل قارئ عربي مسلم يعي شجاعة صلاح الدين وانتصاراته وأمجاد الأمة العربية الإسلامية.

فالملاحظ في الرواية أن الروائي حاول أن يمزج بين المدينتين في كونهما يشغلان نفس الحيز في أصالتهما و عروبتهما ليشكل الوطن والمدينة المثالية التي يصبو إليها كل إنسان عربي له تاريخ و انتصارات ومقومات عربية «**ذكرتني ببعض فنادق حلب. فندق فنيسيا حيث ألصقت في صقف الغرفة لا فتة كتب عليها من هنا القبلة . مدعمة بسهم أخضر**»[2].

إن الأديب أثناء توظيف المكان يقوم بعملية انزياح فيخرجه من حقيقته الماثلة في الواقع إلى حقيقة فنية يحكمها الخيال وتنسجها اللغة وبتلك العملية يتجاوز الواقع المكاني الماثل فعلا إلى مكان فني آخر، يتفرع إلى عدد من الدلالات، وكأنما هي عملية تركيب مكان على مكان أو هي ضرب من تناص الأمكنة، ففندق فينيسيا في رواية بياض اليقين حقيقي وليس خيالا أما فندق قسنطينة فهو خيال ولهذا لم يعطيه الروائي اسما خاصا وهنا يكمن تركيب المتخيل على الواقعي .

وإذا كان الخطاب الروائي لا يقوم بدون حدث، والحدث لا يقوم بدون ذات إنسانية تقوم به، فإن الحدث الروائي مهما كان نوعه يدل دلالة واضحة على وجود الكائن الإنساني الذي يقوم بذلك الحدث، ومن هنا نشأت العلاقة بين الإنسان والمكان.

وإذا كانت صورة المكان الروائي تنشأ عن المكان الموجود في الواقع الذي تحكمه أبعاد هندسية واضحة، فإن المكان الروائي ليس صورة طبق الأصل له فهناك فرق بينهما، والمكان في الرواية ينشأ بواسطة اللغة والخيال، وإذا كان يماثل المكان الواقعي، والفرق بينهما واضح، فالكاتب يقوم بجهد

[1] – عميش عبد القادر– بياض اليقين– ص: 138-139.

[2] – المرجع نفسه .ص: 76.

كبير من أجل تحويل المكان الطبيعي المحدد هندسيا وجغرافيا إلى مكان آخر أكثر ثراء وأعمق دلالة، حيث أن الكاتب وبعد أن يتواصل ذهنيا مع المكان الطبيعي يقوم ببعثه من جديد في نصه الفني بوجه جديد يحمل الجمالية الفنية للنص.

ونستشف تأثر الروائي بمعمارية كلا المدينتين (**قسنطينة وحلب**) حين قال:«**ورحت أتنقل بين الأسوار المهدمة .. و أطلال متداعية.أقفز من حجارة ضخمة... إلى حجارة أخرى. أصعد فوق السور العظيم فاتحا ذراعي . مصلوبا على الفراغ المخيف من حولي.أغمض عيني ..وأنا أحرك قدمي فوق حافة السور المتداعي..** »[1].

و تظهر هنا عراقة قلعة حلب والأحجار التي أشار إليها الروائي ما هي إلا آثار من الحضارات الغابرة التي بنت عرشها في تلك الأرض في زمن ماضي.

وفي وصفه لمدينة **قسنطينة** قوله :«**أنا أحب هذه المدينة المعلقة بين الجسور...**»[2].

فمدينة قسنطينة هي مدينة الجسور المعلقة والجسور رمز للتواصل والانفتاح على كل ما هو خارج عنها.

فقط ربط الروائي جمال المدينتين ونزوعه الذاتي إليهما وانتمائه لهما لأنهما حققت رغبته في البحث عن الأصالة والعروبة والحضارة والديانة الإسلامية، وعراقتهما بهايدي المرأة المثالية التي حملت صفة المدينتين، والتقيا في نقطة واحدة وهي حنين الروائي للمدينة ولهايدي وحبه لهما(المدينتان وهايدي) وبحثه عن المدينة والوطن المثالي هو نفس حنينه للمرأة المثالية، فكلاهما يرمز للعطاء والانتماء وللأصالة بل وأكثر من ذلك للدين الإسلامي.

إن المكان في النص الروائي يولد من خلال اللغة، فهي التي تشكل أبعاده وهي التي تنقله من حقيقته المحسوسة إلى عالم الموجودات، وتجعله يتجاوز المكان الطبيعي المحسوس إلى مكان آخر هو المكان الروائي المتخيل « فالنص الروائي يخلق عن طريق الكلمات مكانا خياليا له مقوماته الخاصة وأبعاده المتميزة »[3].

فعلاقة الذات بالمكان لا تتوقف عند الإدراك الحسي للمكان، بل يحدث ترابط داخلي مما يدفع الفاعلية الذهنية للذات إلى القيام بتفكيك أجزاء المكان، وإعادة صياغتها وتركيبها في صورة جديدة بفضل تلك القوة التي يمنحها الخيال للمكان، والتي يتم وفقها الترابط بين العالم الداخلي للذات

[1] – المرجع السابق صص: 139-140.

[2] – المرجع نفسه ص: 13.

[3] – سيزا أحمد قاسم – بناء الرواية– ص:74.

وعالمها الخارجي الذي تعي في محيطه وتتأثر به، وهنا يتحول المكان من ذلك «الفراغ المتوهم الذي يشغله الجسم وينفذ فيه أبعاده »[1] إلى مكان ذهني نفسي مملوء بالحركة وحرارة الإحساس الإنساني .

و هذا ما نلحظه في الرواية من خلال تضارب المكان الطبيعي الموجود حقيقة وبين المكان النفسي الخيالي الذي يبني داخله الروائي أحداثه ويتضح هذا من خلال قوله في الحوار الذي دار بينه وبين طالبة الشريعة:

« **قالت : ماذا تفعل الآن هناك؟**

قلت: أنا الآن هناك أمام حاسوبي أرتب نص الحكي.

فالت: أقصد ذاتك هناك.

قلت: ذاتي الآن هناك تدون ما جرى بيننا.

قالت : وكيف حال الجسد الفاني هناك؟

قلت: جسدي الفاني هناك في شوق إلى روحي هنا. يعذبه الحنين ويقتله الشوق مثل روحي السابحة الآن هنا»[2].

فروح الأديب مسافرة إلى مكان بعيدٍ عن الجسد الذي يشغل حيز المكان الواقعي الطبيعي أمام الحاسوب فالمكان الأول هو مكان نفسي تخييلي والمكان الثاني واقعي طبيعي. وهذا ما يعكس حقيقة الفرق بين المكان الفني الروائي و المكان الحقيقي الطبيعي.

إضافة إلى أن المكان يحمل أبعادا أعمق من تلك الأبعاد التي تظهر في الظاهر عليه. فهو في العمل الفني يفقد هويته وأبعاده المحسوسة التي يعرف بها في الواقع «إن الروائي عندما يبدأ في بناء عالمه الخاص الذي سوف يضع في إطاره الشخصيات ثم يسقط عليه الزمن حيث أن الزمان لا يوجد مستقلا عن المكان يصنع عالما مكونا من الكلمات »[3].

هذا العالم المستحدث المنسوج من الكلمات هو الذي ينقل من خلاله الكاتب رؤيته الكونية إلى المتلقي.

[1] – جميل صليبا– المعجم الفلسفي. دار الكتاب اللبناني (د.ط) 1979 ص: 412.

[2] – عميش عبد القادر– بياض اليقين– ص97.

[3] – سيزا أحمد قاسم– بناء الرواية ص:78.

فقسنطينة المدينة التي عرفت بالعلم والجهاد إبان الثورة التحريرية ،كانت رحما جمع مجموعة من الشيوخ والعلماء المسلمين الذين عملوا على بعث العلم والدين «**تذكرني بابن باديس قاهر فرنسا...**»[1].

وكانت ملهمة الشعراء والكتاب « **قسنطينة روح صوفية . مقام المقامات. ومحراب الصوفيين الأطهار. لا أدري لما ارتبط اسم قسنطينة باللغة العربية؟ بمالك حداد الذي مات وفي نفسه كبر الجزائر المعاند: مات وهو يتشهد : اللغة الفرنسية منفاي** »[2].

وعبر عن أصالتها أيضا بربطها بالفن القسنطيني الأصيل حين ذكر أغنية **الحاج الطاهر الفرقاني** "راني حاب نتوب" :

« **يا رب يا قهار ... يا من بيده الحكمة**

يا ربي يا معبود...»[3].

وكذا أصالة الزي واللباس القسنطيني الذي يعكس جمال المرأة الجزائرية وعروبتها وأصالتها «**عباية قسنطينة المصنوعة بالمجبود** »[4] .

كما لم تخل رواية الزيني بركات لجمال الغيطاني من هذا الوصف للزي واللباس فاعتمد على الزي التراثي القديم الذي كان يرتديه المحتسبون وأمراء الدولة.

ويقف من خلال الوصف عند إحدى مميزات شخصية علي بن أبي الجود كمحتسب مستعملا العمامة نوذجا دقيقا لهذا الرمز الذي من خلاله يرسم لنا شخصيته بوضوح بقوله: «**عباءة زركش سوداء حفت بالقصب والذهب، عمامته الصفراء الكبيرة الملتفة بشاش لونه أبيض، مثلها لا يرتديها إلا الأمراء مقدمو الألوف، سمح لعلي بن أبي الجود بارتدائها منذ سنة، ينحني أمام السلطان يجالس الأعيان يشق بها في المواكب ومعروف (لم تخلق العمائم الكبار لأي إنسان) لايجرؤ أي شخص على لبسها في حضرة من له المقام ورفعة الشأن منظر العمامة فوق رأسه يوغر قلوب الحساد، يوقظ النميمة، يحركة الدسيسة، علي بن أبي الجود لا يبالي يتعمد التجول به، وتحسسها وإبرازها، إمالتها إلى الخلف، وإلى قدام، بالذات في أوقات حديثه إلى الأمراء الكبار...** »[5]

---

[1] – عميش عبد القادر – بياض اليقين– ص: 14.

[2] – المرجع نفسه ص: 14

[3] – المرجع نفسه ص:19.

[4] – المرجع نفسه ص:16.

[5] – جمال الغيطاني– الزيني بركات– ص:20.

فوصف العمامة بهذا الشكل لا يأتي اعتباطا، فالعمامة هنا تصبح عنصرا محوريا في شخصية علي بن أبي الجود، بل هي كل وجوده فهي التي توقظ النميمة وتحرك الدسيسة، فالعمامة رمز له أكثر من دلالة وجملة" لم تخلق العمائم الكبار لأي إنسان لا تدخل في مجال الوصف بل هي قول مأثور وإدخال هذا القول يعمق كل دلالات العمامة كرمز.

لذلك فاختزال شخصية بن أبي الجود في العمامة يؤكد السياق السردي الذي يأتي فيه وهو "الإعتقال" فمن خلال هذا الوصف يقتصد في السرد ، ومن خلال الترابط بين الوصف والسرد تتعمق لدينا صورة المحتسب المعتقل وأفعاله.

فجمال الغيطاني من خلال وصفه لهذا النوع من اللباس كان يسرد أحداثا مرموزا لها تجسد شخصية واضع هذه الأنواع من العمائم، كما أنه ينقلنا إلى الزي التراثي العربي الذي كان سائدا في عصر المماليك والذي في الحقيقة ليس غريبا عن القارئ العربي.

ويتضح من كل ما تقدم أن عميش عبد القادر في "بياض اليقين" سعى جاهدا إلى البحث عن المكان المثالي مسافرا بروحه هنا وهناك، والتي وجدها معلقة بين قسنطينة ودمشق، فكلاهما مدينة الحضارة والعروبة والإسلام عبر مر العصور.

إن خاصية المكان الفني في هذه الرواية متأتية من كونه مكانا يدخل الخيال في تشكيله وفق رؤية الكاتب للمكان وعلاقته به، فقد عمل الروائي بعملية انزياح للمكان بواسطة اللغة فيشكل مكانا جديدا له جماليته وجاذبيته ووجوده الفني، وهو ليس المكان الهندسي الموجود في الواقع المعيش، بل مكان آخر له أبعاده الجمالية والدلالية التي أصبح يعرف بها في الخطاب الروائي ف«المكان الروائي يدل على مفهوم محدد، هو المكان اللفظي المتخيل أي المكان الذي صنعته اللغة انصياعا لأغراض التخيل الروائي وحاجته»[1].

و هذا لا يعني انقطاع الصلة بين المكان الروائي والمكان في الواقع، فالعلاقة بينهما تبقى وإن كانت في حقيقتها خفية، لأن المكان الفني هو أصلا مستوحى من المكان الطبيعي فالصلة بينهما باقية ولا تنقطع وإن حاول المبدع ذلك.

يعد المكان الأرضية التي تتحرك فوقها الشخصيات وتدور فوقها الأحداث، وهو العمود الفقري الذي يقوم عليه البناء الروائي وبدونه يتصدع وينهار.لأنه يعتبر «مكونا أساسيا في بنية

[1] – سمر روحي الفيصل– بناء الرواية العربية السورية – منشورات إتحاد الكتاب العرب –دمشق– 1995.ص251.

الخطاب الروائي لأن له أهمية إستراتيجية فائقة في بلورة نص روائي متميز، وكذلك الإسهام كمفهوم نقدي إجرائي في إنتاج معرفة نقدية جمالية به»[1].

وللمكان الديني في الثقافة الإسلامية فلسفة خاصة مستمدة من التوحيد، فمعماريته توحي بتميزه الروحي وبتلك العلاقة الكونية التي تربط الأرض بالسماء، فرواية بياض اليقين تتخللها بعض الأماكن الدينية التي ترمز للشريعة الإسلامية منها المآذن.

وللمآذن دلالة خاصة ،فهي تعبر عن العمق الديني الإسلامي، ومدى ارتباط الذات المسلمة بالمطلق ،فهي همزة وصل بين المسلم والسماء ،«**قلت وعيناي تتفحصان مئذنة الجامع الأموي الكبير ..: سنرحل إلى حلب بعد الملتقى .. أعدك بذلك**»[2].

فالفضاء المسجدي هو المكان الذي يجعل الذات الإنسانية تتصالح مع السماء عندما تضيق بها سبل الدنيا وتعجز أمام تحقيق ما تصبو إليه.

فالفضاء الديني الإسلامي في الرواية هو فضاء يحمل دلالات كونية خاصة مملوءة بالأسرار الخفية التي ينجذب نحوها الإنسان، ويبقى مشدودا إليها متعلقا بجمالها، «**أمام باب الجامع الأموي .. أحدد لها مكان لقائنا بعد أن ننتهي من صلاة العصر.. وافترقنا .. تبادلنا وقتها شفراتنا الذكية . قلت لها : لا إله إلا الله . ردت وهي تغالب دمعة محتبسة: محمد رسول الله**»[3].

ونلحظ أن الروائي لم يتوقف كثيرا عند هذا المكان الديني الإسلامي أي المسجد باعتباره مكان ثقافي ديني، فمنذ ظهور المسجد في حياة الناس كان يمثل فضاء ثقافيا مفتوحا على العلوم الشرعية والعلوم الإنسانية أي علوم الدنيا والدين ، وهذا الدور المعرفي لم يغفل عنه جمال الغيطاني في روايته الزيني بركات فنجده يتحدث عن ذلك « **يجلس مولانا الشيخ أبو السعود ، يطيل الإصغاء، يعرفهم كلهم بعضهم حفظ القرآن على يديه، عندما قضى من عمره زمنا مجاورا لعمود رخامي في مسجد سيدي سويدان ، أو مسجد اسماعيل الأنباري يدرس الفقه والأصول، يفسر المتن يشرح الأحاديث والآيات البينات ، يقص التواريخ، هاهم يوغلون في سنين العمر الأخيرة، يعرف الإنسان عند مروره بها أنه لن يعيش أكثر مما عاش**»[4]

---

[1] – ياسين النصير– المكان في الرواية – مجلة الأفاق العربية /عدد 08-1980 . ص:88.

[2] – عميش عبد القادر– بياض اليقين –ص: 137.

[3] – المرجع نفسه ص: 137.

[4] – جمال الغيطاني–الزيني بركات– ص:43.

فالنص هنا يبين الدور المعرفي للفضاء المسجدي كفضاء للتعبد وللمعرفة الدينية والدنيوية التي يحتاج إليها الإنسان في حياته، وبذلك تتعدد دلالات الفضاء المسجدي وارتباط المعرفة بالمسجد هو من صميم المكان الديني في الثقافة الإسلامية التي تربط الإيمان والمعرفة، فمكان العبادة هو مكان لبث المعرفة، وهنا تظهر بقوة قوة هذا المعلم الديني الذي يجسد حقيقة إسلامية هذه الفكرة الموظف ة داخل الرواية، بحيث اعتبر المسجد مكان استقطاب للذوات المتعطشة للعبادة والمعرفة

كما تكشف له ذلك السر في المآذن «**جلسنا فوق القلعة. نتأمل مدينة حلب من هنا.. من القلعة. رحنا نقرأ كتاب حلب المفتوح على الأبدية.. أشارت بيدها إلى المآذن المتطاولة جهة السماء.. وقالت وهي تسرد ضحكتها . تناهى إلى سمعي وربما إلى سمع الإيطاليين قطع فضية تدحرجت وقت السحر:**

– تعالي نعد مآذن حلب.

– قلت: على شرط....»[1].

فمن خلال هذا النص حاول الروائي أن يبعث التاريخ من المآذن، فالمئذنة في هذا الخطاب تتجاوز وجودها كرمز دال على المسجد إلى علامة متعددة الدلالات، فمن خلالها يستقرئ الكاتب حيثيات التاريخ ويفتح المكان الديني على السماء ويعيد استحضار التاريخ .

وقراءتنا للنص السابق تجعلنا نقف على جمال المئذنة والأبعاد الروحية والأسرار الخفية المودعة فيها، فهي تحمل أسرارا لا يقف على خفاياها إلا من تشرب روحانياتها ونفذ ببصيرته إلى عمقها والأسرار المودعة فيها «**حين ارتفعت أصوات المؤذنين من المآذن المنتصبة على مد البصر تزين مدينة حلب ... فتحت عيني مرة أخرى . كان الإيطاليون يتطلعون جهة المآذن حيث الأصوات تتناغم بإيقاع عذب ... فتح بعضهم هاتفه وراح يسجل تلك الأصوات من هذا العلو الشاهق .. ربما هو الآن يرسلها شفرة إلى روما.أو الفاتيكان .أقول دائما ربما. فقط ربما.. و قد استولى الوجد ربما على أنفسهم. المسكونة بالدهشة**»[2].

والأسرار المودعة في هذا الرمز الديني هي التي جعلت الغيطاني يقف عندها طويلا وهو يتعرض لمآذن القاهرة «**هذه المئذنة أدمنت النظر إليها. المرور من تحتها. يتساقط فوق روحي وهج رخامها الملون. عصور سحيقة أراها في الصباح .أعود إليها وغبار العصر يغطيها فألقي منظرا جديدا ،**

[1] – عميش عبد القادر– بياض اليقين –صص: 146-147.

[2] – المرجع نفسه ص142.

أجلس في دكان مشروبات قريب من الأزهر، أرقبها تغوص بقمتها. برؤوسها الأربع في الليل حتى تندمج بظلامه أخشى عليها من ضياع. أرجع إليها من جديد »[1].

فالراوي هنا يتماهى بالرموز المكانية الدينية مما يدل على قوة تأثير الفضاء المسجدي في نفسية الإنسان، وجاذبية الأسرار الخفية المودعة في مكوناتها. فالمئذنة لم تصبح في الخطاب الروائي مجرد علامة تدل على مكان العبادة لدين من الأديان، بل تجاوزت ذلك إلى علامة مملوءة بالأسرار السماوية التي يجد الإنسان نفسه أمامها ضعيفا، وهو يتأمل عظمتها محاولا النفاذ إلى كنه خفاياها.

ويمكننا أن نقف هنا على الدلالات الرمزية للمآذن باعتبارها تجاوزت ذلك المكان المرتفع للنداء للصلاة، وإنما هي ترمز إلى أبعد من ذلك فهي القناة التي تربط الأرض بالسماء «**كنت أتحايل عليها. كنت أتبع حركة أصبعها الرقيقة . وهي تشير إلى المآذن الممتدة جهة السماء**»[2].

إضافة إلى أنها تعكس توحيد المسلمين لله عز وجل، ورمزا يجسد حقيقة خصوصية الدين الإسلامي وتميزه أعلامه ورموزه كالمساجد، وهي الذراع الممدودة إلى السماء في طلب العفو والرحمة والتقرب من الله عز وجل وما يؤكد هذا أكثر هو انبهار الإيطاليين بأصوات المؤذنين وتضرعهم إلى الله عز وجل وتوحد أصواتهم في طلب ذلك والدعوة إليه.

في حين أن المسجد الذي لا مئذنة له يعتبر ناقصا، والمئذنة مرتبطة بالآذان، والآذان مؤشر على الحضور في المكان للقيام بطقوس العبادة، ويتضح هذا في قوله: «**بين الصخور الأثرية . جلست أتيمم صعيدا طيبا** ...»[3] ،فقد استجاب الراوي لأصوات المؤذنين التي تدعوا للصلاة والتيمم هو الوضوء في غياب الماء لإقامة الصلاة.

فالصورة التي قدمها الكاتب للمتلقي بوصفه للمآذن الممتدة في السماء والموجودة في ذلك الحشد من المساكن ،إنما هو دليل على أن هذا المكان ليس مجرد ديكور أو إطار خارجي، وإنما هو امتداد حسي إيحائي للذات التي ترتبط به.

فهي توحي بالمساجد التي تعتبر رمزا دينيا واضحا ينفك عن الرموز الدينية التي تؤمن بها كل الديانات الأخرى، وارتباط المآذن بالمساجد هو نفس ارتباطها بالآذان وبالصوت الذي يناجي الله عز وجل في أوقات خمسة، ولذلك فتوظيف هذا الرمز الديني النابع من الثقافة العربية الإسلامية والمرتبط

---

[1] – جمال الغيطاني–الزيني بركات –صص202-203.
[2] – عميش عبد القادر– بياض اليقين– ص147.
[3] – المرجع نفسه ص:142.

بالعبادة لا يشوه استقبال المتلقي العارف بأمور هذا الدين و إنتماء هذا النص، بل توظيفه توظيفا إيجابيا يخدم النص ليجسد إسلاميته.

أما الضريح في حقيقة استعماله اللغوي هو مكان للأموات، ولكنه يتحول في بعض الأماكن مزارا مقدسا و فضاء روحيا لإجراء الطقوس الدينية في أوقات زمنية معينة، وبذلك يحمل معنى مضادا لما هو معروف عليه في الواقع، فيتزاح عن دلالته الأولى كمكان للأموات لا علاقة له بالحياة ويتحول إلى مكان للحركة وطلب المساعدة، فله قوة التأثير في نفوس الزائرين لأنهم يحملون في شعورهم محبة لمن يسكن المكان .

و لم يغفل الخطاب الروائي العربي عن هذا المكان، فوظف في "بياض اليقين" على أنه يربط بين قطبين من أقطاب الصوفية اللذان أبو إلا أن ينام الواحد منهما قرب الآخر«**قلت لها: أترغبين في زيارة ضريح ابن عربي؟.**

قالت: بل أريد أن أزور قبر الأمير.

قلت: لا فرق بين الرغبتين .. فكلاهما قبران بلا الشيخين»[1].

فقد حمل هذا المكان رمزا يدل على الشيخ **"ابن عربي"** في سوريا والآخر للأمير **"عبد القادر "** في قسنطينة. فلم يعد المكان يحوي جسدا وإنما أصبح يحمل قداسة وعلما ودينا ترسخ عظمتهما معا«**سكتت... قلت : إذا شئت حين نعود إلى أرض الوطن ستزور معا رفاة الأمير في المقبرة العالية. فقد صار للأمير موقعان : في الصالحية. روحه الصوفية وفي المقبرة العالية رفاة جسده الفاني. أقصد قبر للصوفية وقبر للسياسة. فلا ندري بالضبط أيهما أحق بالزيارة؟**»[2].

ونصل من خلال قول الكاتب هذا أن تعالق الأمير وابن عربي كان تعالقا روحيا يحن الواحد منهما للآخر والضريح في كلا الموقعين يحوي الجسد بلا روح، والجسد ليس هو من يحمل قداسة من يسكن الضريح ،بل روحه وعلمه وعمله وكفاحه وجهاده للتغيير للأفضل مثلما كان الرمز الأمير عبد القادر.

زد على ذلك أنه ربط بين قسنطينة وسوريا مرة أخرى في اشتياق روح الأمير عبد القادر إلى شيخه ابن عربي حين قال:«**قالت بحكمتها المعهودة : لقد صار قبر الأمير هناك مزارا للساسة يقصدونه لممارسة طقوس المناسبات السياسية . والجميع يعلم أن روح الأمير ما تزال تنام هناك.**

---

[1] – عميش عبد القادر–بياض اليقين– ص:135.

[2] – المرجع نفسه ص:135.

في دمشق بحميمية إلى جانب شيخه وقطبه ابن عربي ... كما ظل قبره بالصالحية . أو ربما بالمزرعة مزارا للمريدين الأطهار. أصحاب المقامات.. »[1].

كأننا نزور الضريح بلا وعي، أو حتى بوعي منا أنه يحوي رفاة الجسد الطيني الفاني، والتي نتعمد زيارتها في المناسبات لربما لنتذكر الماضي المجيد وأيام الانتصارات أو لتكون لنا الرغبة أكثر في العمل والعطاء والوفاء للوطن والدين.

ويشغل فضاء الزاوية عند جمال الغيطاني فضاء ينفتح على المقدس مما جعل المخيلة الشعبية تسقط عليه دلالات ورموز تجعل منه مكان جذب للآخر رغبة ورهبة، والزاوية في الأصل فضاء تعبدي عقيدي، وقد تتحول إلى فضاء لأداء طقوس الذكر والتبرك.

يقصد الروائي من خلال توظيفه لفضاء الزاوية في نظرنا الكشف عن ذلك المكان الديني وارتباطه بالشخصية الصوفية، فالزوايا هي تلك الأماكن التي اتخذها المتصوفة للخلوة من أجل ممارسة العبادة، وإقامة حلقات الذكر، وقد أخذ هذا المكان قداسته من قداسة الشخصيات التي تقيم به، أو التي دفنت فيه، وقد عرفت الزوايا منذ نشأتها في العالم الإسلامي كأماكن إشعاع ديني ومعرفي، يجتمع فيها المريدون للذكر وحفظ القرآن، ودراسة العلوم الشرعية، ومازال البعض منها إلى يومنا تقوم بنفس المهمة، وبفضل ذلك العمل اكتسبت شهرة واحتراما بل قداسة عند العامة.

فلم يغفل جمال الغيطاني عن هذا الفضاء الديني حيث كشف عن أبعاده الثقافية«**في زاوية سيدي الحلوجي جماعة من قصر الشوق يسهرون بعد صلاة العشاء، يفسرون الآيات، الأحلام التي طالعتهم في المنام، لا ينفذ غريب إليهم، لكن مجيء عمرو المتكرر الى الزاوية ، أداؤه الصلاة تأدبه عند إصغائه إليهم، طول صمته، هزة رأسه لا تنقطع بالموافقة على ما يقولونه من آراء يطلعهم بمظهر تلميذ يحرص على الاستفادة من رجال خبروا الحياة ، ألموا بالعلوم، الأيام قربته منهم، لو تغبيب ليلة يسألون عنه، المقدم يثني عليه دائما ، يشيد به لنجاحه في النفاذ إلى هؤلاء»**[2]

ويمكننا القول أن قراءة بنية المكان وفهم دلالاته تتطلب من المتلقي وعيا تاما بفلسفته وعلاقته بالذات الإنسانية التي ترتبط به، فقد يكون سهل التناول في ظاهره ولكنه في حقيقة الأمر أعمق من ذلك بكثير، فالمكان مهما كان نوعه يحمل سحرا خفيا لا ينكشف للإنسان بسهولة رغم معاشرته له مدة طويلة لارتباطه بالعمق والغموض .

[1] – المرجع السابق ص: 135.

[2] – جمال الغيطاني–الزيني بركات– ص56.

فالمكان الروائي في بياض اليقين خدم فعلا إسلامية النص لكونه مكانا متعارفا عليه لدى المتلقي العربي الذي يعي بسهولة عراقته وأصالته وقيمته الفنية والجمالية والفكرية، إضافة إلى كونه لم يذكر داخل هذا المكان ما ينافي العقيدة الإسلامية رغم وجود ذالك حقيقة لكنه وكما سبق وأن ذكرنا يبحث عن المدينة والمكان المثالي الذي يعكس من خلاله رؤيته الكونية.

أما جمال الغيطاني في وصفه لمدينة القاهرة من خلال معاينته ومشاهداته لكل تلك الإضطرابات والأحداث كما تنطبع في ذاته مقارنا بين أحداث القاهرة وما عاينه في "حيدر آباد" بالهند عندما داهمها الوباء«أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين ، مطروحا فوق ظهره ينتظر قدرا خفيا/، أشعر بأنفاس الرجال داخل البيوت، تتقارب رؤوسهم الآن، يتهامسون الآن يتهامسون بما سمعوه من أخبار، النداءات مجهولة ، الوقت يمضي ولا يمضي ، لا يمكنني الطلوع الى الطابق الأعلى لأراقب مواضع النجوم، ربما يقترب الفجر، غير أنني حتى الآن لم أسمع ديكا واحدا يصيح»[1].

وقد صور من الكاتب والرحالة الإيطالي القاهرة تصويرا مفجعا دلالة على المأساة التي تعرضت لها بسبب الإستبداد وهزيمة المماليك واجتياح العثمانيين أراضي مصر حتى كأن القاهرة أصابها وباء وطاعون خطير يهلك الرعية ويقضي على أنفاس الأحياء«**تضطرب أحوال الديار المصرية هذه الأيام، وجه القاهرة غريب عني ليس ما عرفته في رحلاتي السابقة، أحاديث الناس تغيرت، أعرف لغة البلاد ولهجتها، أرى وجه المدينة مريض يوشك على البكاء،امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة**»[2].

ويؤكد سواد طبيعة المأساة التي تنخر الشعب المصري والمصير المهول الذي يتجرعه الناس من شدة الظلم الذي آل إلى الهزيمة الشنيعة، وأضحت القاهرة عاصمة المماليك مقهورة مريضة بداء الذل والانكسار والعار، تجر ذيول الخيبة ومرارة القهر والظلم.

وتتراءى داخل هذا الفضاء العام فضاءات البشعة وفضاءات القمع و البص والسجون وأماكن الحبس والشنق والإعدام وقصور التجبر وقلاع الاستبداد والفساد السياسي والإداري«... **يقع تحته سجن يضم أربع عشرة زنزانة ، ليست زنازين بالنوع الدارج، الواحدة منها حجرة مستطيلة طوله ثلاث خطوات بقدمي رجل بالغ، ارتفاعها أزيد من قامة رجل عادي بشبر ونصف**

---

[1] – المرجع السابق:صص.14-15.

[2] – جمال الغيطاني –الزيني بركات ص:07.

وعرضها لا يمكن لإنسان فرد ذراعيه .....»[1].

فصارت المقاهي والمساجد والزوايا فضاءات مخيفة خاضعة للمقاربة و البص والتجسس إنه فضاء المخابرات البوليسية والقمع السياسي والبيروقراطية الميتة.

إن فضاء الزيني بركات فضاء تاريخي مغلق ببشاعة جهاز البص والمراقبة وتتبع النفوس الآدمية والأرواح البشرية إنه فضاء العتبة حيث يتداخل فيه الداخل والخارج والأعلى والأسفل.

ويتقابل الحاكمون والمحكومون على مستوى نوع الحلول الفضائي تقابلا تراجيديا، فالمماليك في بروج وقصور وقلاع عالية،بينما الرعية في أفضية عارية منبسطة يسهل كشف أسرارها بفوانيس البص وجس النبض ، وبين العلوي والسفلي جهاز المخابرات الذي يشكل صراطا للتعذيب وخندقا للموت يخدم العلوي تارة ويخونه تارة أخرى ويقصي السفلي وينهب خيرات مستضعفيه وتظهر أساليب التعذيب بصورة جلية أثناء استنطاق علي بن أبي الجود «**وفيه دهنوا باطن قدميه بماء وملح، أحضروا عنزة صغيرة سوداء في رأسها بياض راحت تعلق الماء المالح على مهل، التوت شفتاه،ارتجفت ضلوعه، صار يصرخ، ثم ينقلب صراخه ضحكا حتى غشي عليه، سكبوا على وجهه ماءا باردا...»**[2] ، إذا الفضاء المديني هو المهيمن في النص، ويظهر الفضاء القروي في صورة استرجاعية (سعيد الجهيني) حين يتم تقييد الفلاحين في طوابير لقتلهم وإعدامهم.

---

[1] – المرجع نفسه ص:130.

[2] – المرجع نفسه ص:132.

المبحث الرابع: رمزية الزمــان.

هناك علاقة وثيقة بين الأدب والزمن، فالعمل الأدبي هو عمل زمني أصلا، حيث أن كل الأجناس الأدبية يعد الزمن عنصرا أساسيا في بنائها وما الوقوف على الأطلال في الشعر العربي الجاهلي في حقيقة الأمر إلا وقوفا على فعل الزمن في الواقع.

إن ما يحدثه الزمن في الواقع من تغيير يدفع الذات الإنسانية إلى القلق والتوتر والحيرة والخوف«فالإنسان يستطيع أن يدفع عن نفسه كل شيء إلا الزمان»[1]، فهو واقع في قبضته لا يستطيع الإفلات منه.

أما العمل الروائي فيعد من أكثر الأجناس الأدبية تعبيرا وتوظيفا للزمن، فالزمن هو الرابط الأساسي لخيوط أحداثه والكاشف لفعل شخصياته «فالزمن محور مركزي في الرواية، ولولا ارتساماته المتعددة الأبعاد لما أمكن أن تحيا الشخصيات وتقوم بأي فعل يذكر، وما هيأ للصراع المراد عرضه أن يرى النور»[2].

فالعمل الروائي هو فن زمني لأن الشخصية الفنية لا يمكنها أن تتحرك أو تقوم بأي فعل بدون زمن، فحياتها متوقفة على جريان الزمن فهي تنمو وتتحرك من خلاله وبدونه لا يمكنها أن تكون، فوجودها يتحقق بوجود الزمن، كما أنها ذات متزمتة تعيش وتتحرك بالزمان «فالزمان في العمل الروائي يمارس حضوره الدائم، وهو انعكاس لحركة المجتمع والأحداث والشخصيات»[3].

وحتى لا يكون هناك التباس في فهم إشكالية الزمن الروائي تجب الإشارة هنا إلى أن هناك فرق بين الزمن الروائي والزمن الطبيعي، فالزمن الروائي هو زمن فني تخييلي يختلف عن الزمن الطبيعي المادي الذي نعيشه في حياتنا اليومية والمحكوم بالدقائق والثواني، بينما الزمن الفني هو زمن تخييلي غير محكوم بالدقائق والثواني، لا يخضع للتعاقب الذي نعرفه في حياتنا فهو زمن متقطع متداخل يسيطر عليه الراوي ويوزعه كيف ما يشاء ووفق الرؤية التي توافق رغباته وميوله الداخلية وحسب مجريات الأحداث وتحرك الشخصيات في أفعالها.

ومن هنا كان الزمن الروائي هو زمن متخيل يحدثه الروائي من أجل خلق مناخ زمني تدور أحداث الرواية فيه وتتحرك من خلاله شخصياتها، أي من أجل أن يوفر لمجتمعه الروائي الحركة لأن بدون ذلك لا يمكنه أن يبني عالمه هذا ،فالزمن عنصر أساسي في بناء الرواية.

---

[1] – لطفي عبد البديع –التركيب اللغوي للأدب – مكتبة النهضة المصرية (ب.ط) /1970.ص: 139.

[2] – علي نجيب إبراهيم –جماليات الرواية(دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة) /دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع دمشق 1994- ص: 38.

[3] – زهير شليبة- ميخائيل باختين ودراسات أخرى- دار حوران للطباعة والنشر/دمشق .ط2001/01-ص: 68.

وإذا كان الزمن الفني من أصعب ما يواجهه الروائي أثناء عمله الإبداعي نظرا لصعوبة القبض عليه، فإن الكاتب يحاول جاهدا أن يوهم المتلقي بأن ذلك الزمن هو نفسه الزمن الطبيعي مما يجعلنا نتوهم أن الزمن الفني يقارب الزمن الواقعي إلا أن ذلك غير صحيح لأن الزمن في الرواية وإن كان يأخذ بمقاييس الزمن المعروفة فإنه لا يطابقه مطابقة تامة.

يقول الدكتور **"زكريا إبراهيم"** : «لا بد للعمل الفني من بنية مكانية تعد بمثابة المظهر الحسي الذي يتجلى على نحو الموضوع الجمالي، كما أنه لا بد أيضا من بينة زمانية تعبر عن حركته الباطنية ومدلوله الروحي بوصفه عملا إنسانيا حيا»[1].

فالعمل الفني يقوم من خلال بنيتي الزمان والمكان وهما عنصران أساسيان في وجوده لأن الشخصيات الفنية لا يمكنها أن تتحرك إذا لم يكن هناك زمان ومكان «والزمن بالنسبة للأديب هو الزمن الإنساني، إنه وعينا الذي يدخل في الحياة المليئة بالخير والتذكر والتجريب ومن ثم بناء الذات»[2].

فالأديب أثناء بناء عمله الفني لا بد وأن يراعي الزمن حتى يكون لعمله قيمة لأن بنية الزمن ضرورية في هذا العمل وبدونها يفقد قيمته الفنية والجمالية، فقد أدرك الإنسان من خلال تجربته في الحياة بأن الزمان يتلاشى لحظة لحظة ولا تبقى سوى الذكرى التي تحتفظ بها الذاكرة.

و" **بياض اليقين** " هي رواية يتلاشى فيها الزمان وقت ولادته، فيتماهى ويتداخل بشكل يصعب علينا فصله ويمكن تقسيمه على النحو التالي:

أ–زمن خارجي طبيعي: وهو الزمن الذي حدده الروائي من خلال الآذان الذي يرمز في كل مرة إلى مرور زمن الأحداث، مثل قوله«**صليت العشاء قلقا حزينا...**»[3]، فصلاة العشاء تعتبر رمزا زمنيا يحدد نهاية اليوم وانقضائه وحلول الليل الذي ينبأ بولادة يوم آخر، وكذا قوله :«**بعد صلاة الصبح وبعد أن دعوت الله رب الشريعة السمحاء**»[4]،والتي ترمز فيها صلاة الصبح إلى وقت الصبح وحلول يوم جديد.

كما يتحدد هذا الزمن في بعض جزئياته بوجوده في الحاضر، وتتبدى لنا خاصيته من خلال خاصية المكان الذي يعنيه، فالمكان يحظر هنا بصفته رسما باليا، فيتجمد على هيئة أشياء جافة ،صلبة ومتحجرة كالحاسوب الذي يربطه دائما بالزمن الطبيعي.

---

[1] – الصديقي عبد اللطيف– الزمان وأبعاده وبنيته– المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر /بيروت .ط01/ 1995.ص: 143.

[2] – علي محمد عودة – الزمان والمكان في الرواية الفلسطينية– مكتبة دار المنارة .ط1997/02.ص:19.

[3] – عميش عبد القادر–بياض اليقين – ص:76.

[4] – المرجع نفسه ص: 77.

أما البنية السردية في رواية" الزيني بركات" لجمال الغيطاني كانت تنبني على تكسير البناء الزمني و خطيته بتبني تقنية الاسترجاع أو فلاش باك وتقطيع المتن إلى أزمنة متداخلة بطريقة جدلية حيث تتداخل البداية والنهاية مع البداية، كما يتداخل الماضي والحاضر والعكس صحيح، وكل ذلك من أجل استشراف المستقبل المعروف.

وتمتد الرقعة الزمنية للقصة على مسافة 12 سنة من 912هـــ الى 923هـــ وكان تحديده يعتمد على إشارات زمنية طبيعية صريحة هي: السنوات والشهور والأيام وأجزاؤها(أول النهار والليل) وهي على النحو التالي:

البنية الزمنية	**الأحداث**	**رقم الصفحات**
شوال٩١٢هـ	تولية الزيني بركات بعد تنحية علي بن أبي الجود	تستغرق سنة٩١٢هـــ 100 ورقة من روايةالزيني بركات
ثامن شوال	مرسوم تعيين الزيني بركات	30
عاشر شوال عام ٩١٢ هـ	امتناع الزيني عن تولية مهمة الحسبة أمام السلطان	40
أول الليل: الأربعاء عاشر شوال	قلق زكريا من الزيني	59
عاشر شوال ٩١٢هـ	رسالة زكريا إلى الزيني	40
صباح الثلاثاء سابع ذي القعدة ٩١٢هـ	زكريا يبرمج ما يفعله من فتنة لإزاحة الزيني	85
مساء الثلاثاء سابع	اجراءات اقتصادية	97

ذي القعدة	سيقوم بها والي الحسبة(الزيني بركات)	
الجمعة عاشر ذو الحجة	من أفعال زكريا لإثارة الفتنة بين الأفكار	100
أول محرم ٩١٣هـ	القاضي الحنفي له رأي خاص بالفوانيس	111
رجب ٩١٤هـ	مقتطفات من رحلة الإيطالي حول القاهرة الزيني بركات	137
١٥١٧-٩٢٢هـ	خروج السلطان لملاقاة الجيش العثماني في حلب	217
جمادى الأولى ٩٢٢هـ	رسالة بمناسبة انعقاد مؤتمر البصاصين بالقاهرة	222
٩٢٢هـ - ١٥١٧هـ	ذيول حول طرائق البص	236-235
رجب ٩٢٢هـ أغسطس الى سبتمبر١٥١٧هـ	حالة القاهرة باختفاء الزيني.	238-237
الجمعة ١٥ شعبان ٩٢٢ هـ	مصير الشيخ الزيني بركات عند الشيخ أبي السعد	234
الجمعة ١٥ شعبان ٩٢٢ هـ	هزيمة السلطان الغوري	245
٩١٣هـ	القاهرة بعد احتلال العثمانيين لها	279

إذا فالسنوات المذكورة في الرواية هي(912-913-914-922-923 حذفت سبع سنوات نظرا لعدم أهميتها عند جمال الغيطاني والوقوف عند بعضها بالسرد والوصف وتشغيل الإيقاع البطيء مثل سنة 912هـ- وسنة 914هـ ويهدف جمال الغيطاني من خلال ترميزه لهذا الزمن فضح أنظمة الاستبداد في العالم الثالث بصفة عامة والنظام المصري بصفة خاصة ، تلك الأنظمة التي تستند إلى المؤسسة العسكرية وجهاز المخابرات لقمع الشعب وتعذيب الرعية من أجل تفرد الحكام وأعوانهم بالسلطة وبمنع الحوار والجدل وإبداء الرأي الآخر.

فالأنا داخل مملكة التسلطن والقهر لا تتودد إلى الآخر ولا تعقد معه أدنى تواصل أو تعارف فالسلطة تبدد كل شيء والغاية تبرر الوسيلة وتكشف الرسالة زيف السياسيين المقنعين "الزيني بركات" مثلا الذين يحاربون الديمقراطية ويتشدقون بالشعارات لكن ممارساتهم الفعلية تعاكسها وتناقضها.

ويريد الغيطاني من خلال روايته أن يبين أن الاستبداد يولد الهزيمة و الاستبداد لذلك عاد إلى الماضي ليطل على مصر المماليك في القرن العاشر فيبحث عن أسباب الاستبداد ومظاهره ونتائجه الوخيمة مقارنا ذلك بمصر الحاضر مصر الناصرية إبان الستينات حيث الاستبداد وجهاز المخابرات والرعب والإرهاب بين الناس باسم السلطة والحفاظ على مكاسب الثورة مما أدى إلى هزيمة مصر سنة1967 أمام الإسرائيليين، وهكذا لم يستفد المصريون من عبر الماضي الذي يحضر بكل حمولاته في الحاضر . نستنتج إذا أن الغيطاني يسقط الزمن الماضي على الحاضر ويؤكد نتيجة أساسية أن استبداد السلطة في مصر قديما أي مصر المملوكية هو السبب في هزيمتها أمام مصر الحاضر فلم تنجو من ذلك فكانت هزيمتها أمام الإسرائيليين لنفس السبب، فالقمع والإرهاب يولدان الظلم والجور واستكانة الشعب وجوعه وفي نفس الوقت يثير فيهم الثورة المكبوتة والتمرد الداخلي والاستعداد للانتفاض كلما حانت الفرصة.

إذا فقد اختار الغيطاني الزمن الماضي رمزا للزمن الحاضر، فتفاعل معه بالسفر إلى مصر المملوكية لتصوير المجتمع والإنسان والتاريخ لمعرفة أوجه الشبه والاختلاف بين الحاضر والماضي، ولذا يسقط المبدع الماضي على الحاضر ويقرأ الماضي بالحاضر والعكس صحيح مادامت هناك جدلية الأزمنة وتقاطعها وظيفيا وفنيا.

* **الزمن الداخلي (الإنساني):** ويتحدد وجوده داخل الحاضر نفسه في مواجهة الزمن الطبيعي وتعيينه الأفعال الصادرة عن الذات الإنسانية، التي تعمر المكان إذ تضع فيه زمنها الخاص، وهو زمن يتصف بالديمومة ويتعارض مع الزمن النقيض الذي يهدم ويغير ففي اللحظة نفسها يتوازى

الزمنان ويقف أحدهما في مقابل الآخر ولا يقتصر الأمر على عملية التوازي هذه، بل يتعداها إلى علاقة الصراع بين هاذين المحورين عبر التقابل الضدي للخاصيات الصادرة عن كل منهما، ذلك أن كل حركة تصدر عن الزمن الخارجي تتم مجابهتها بحركة مضادة تصدر عن الزمن الداخلي[1]. ويظهر هذا من خلال الحوار الذي دار بين الراوي والطالبة الشريعة:

«– قالت: ماذا تفعل الآن هناك؟

– قلت أنا الآن هناك أمام حاسوبي أرتب نص الحكي»[2].

فلفظة "الآن" توحي بالحاضر و"هناك" تشير للمستقبل إضافة إلى أنها تحدد المكان الطبيعي "أمام الحاسوب" ويتضح لنا بجلاء تلاؤم الزمنان الزمن الداخلي والزمن الخارجي.

وإذا حاولنا تحليل زمن الرواية –بياض اليقين– نصطدم بزمن صوفي، زمن الإنعتاق من الزمن الدنيوي الفيزيائي، فالروائي صاغ زمنه على زمن الصوفي، فالصوفي يعيش زمنا مطلقا سرمديا زمن الأحوال والمقامات فهو يعايش في داخله زمنا«**يرتفع به مما هو حسي أرضي إلى ما فوق التراب»**[3].إنه الزمن الذي يغيب فيه عن الوجود الدنيوي ليعيش في المطلق لذلك كان زمنه زمن الحاضر والغائب « **لا أدري كيف نمت أو ربما لم أكن نائما بالفعل فقط الذي أعيه الآن جيدا هو أنني رأيت هايدي يقينا. رؤيا العين المجردة كأني أنظر نفسي في المرآة ولا حجاب بيننا. كأني رأيتها جالسة على منبر أو أريكة لا أدري. من ياقوت أحمر . داخل خيمة: إنما نسجت من لؤلؤ رطب أبيض . فيها بسط من العبقري الأحمر أيضا»**[4].

والزمن في الرواية هو زمن إلهامي مرتبط بالنفس لا بالعقل فالصوفي العارف«لا يعترف بالزمان كإطار للحوادث ولا كديمومة للحالات الشعورية ،ديمومة متصلة لا تقبل الرجوع القهري ولا القفز إلى الأمام، بل أن الزمان عنده كالمكان يمكن أن يسافر فيه وفي أي اتجاه شاء، إلى الأمام أو إلى وراء ويمكن أن يحضر فيه ويغيب»[5].

---

[1] – د: وفيق سليطين– الزمن الأبدي "الشعر الصوفي " –الزمان –الفضاء –الرؤيا– دار المركز لثقافي للطباعة والنشر والتوزيع /ط01/ 2007.ص:45.

[2] عميش عبد القادر– مرجع سابق –ص: 69.

[3] – د:عبد الرحمان بدوي–الموت والعبقرية –وكالة المطبوعات الكويت (ب.ط) و(ب.ت) .ص:190.

[4] – د:عميش عبد القادر –بياض اليقين –ص : 83.

[5] – محمد عابد الجابري–بنية العقل العربي– مركز دراسات الوحدة العربية– (ب.ط) و(ب.ت). صص: 352-353.

وهذا الطرح يتوافق وطبيعة الشخصية الصوفية التي تعيش حياة المجاهدة الروحية والأحوال والمقامات «**قلت لها: استسمحك وقتا.أرغب في الاطمئنان على جسدي هناك أمام حاسوبي. روحي في شوق الآن إلى جسدي الفاني هناك** »[1]، فقد مزج السارد بين الزمان والمكان اللذان يسافر فيهما كيفما يشاء .

والدارس للرواية يرى أن الروائي لم يرتبط بمكان خاص ولا بزمن محدد بل هو في سفر روحي داخلي يتجسد بواسطة الإلهام الرباني، فزمنه هو زمن الأحوال والمقامات، زمن يخرج عن أنات الزمن الطبيعي فلا هو ماضي ولا هو حاضر ولا هو مستقبل بل هو زمن آخر زمن إلهي مطلق«قلت: اعلمي بيض الله تعالى وقتك . **أن صاحب الحال يجتاز المسافات الصفاتية والزمنية الفاصلة بين المقامات والمنازل بسرعة مذهلة .. لأن الحال له طاقة فاعلة في وجدان الصوفي . تغيبه عن رؤية نفسه وحظوظها.. وعن رؤية الدنيا ومغرياتها. ومن ثم يتحقق لصاحب الحال اجتياز المقامات وهو مغيب عن إحساسه بوطأة الرياضة والمجاهدة»**[2].

فالروائي كان صوفيا فقد عاش بجسده في الزمن الطبيعي –أمام الحاسوب- ويعيش بروحه في الزمن المطلق، حيث تقل صرامة العقل ويفتح المجال على مصرعيه للنفس.

يؤكد الروائي على **"الآن"** مثله مثل الصوفي، فهو في حقيقة الأمر يريد أن يعيش لحظة زمن تجعله أمام الحقيقة الكونية« **وهذا ما يجعل من الوجود الصوفي تمزقا بين الحركة والثبات، وانشطارا بين النقصان والاكتمال ،لذلك نجد أن ما يجوزه الباطن هو ثابت لا يعتريه النقص ولا يناله التغيير، ومن هنا فهو مؤسس الزمن الداخلي الكيفي، ومقابل ذلك نجد أن ظاهر الصوفي هو وحده محل التغير والتناهي، ولهذا فهو يخضع لفعل الزمن الخارجي الكمي ويمنح هذا الزمن الحضور الذي لا يرتب بغيره ولا يركن إلى سواه»**[3].

«**قالت: حدثني الآن عني هناك. كيف تراني وما مقامي ؟ صفني كما تراني هناك.. حدثني عن المحبة وهل هي هبة أم منازلة؟.. أرجوك حدثني الآن** »[4].

فالزمن الصوفي هو زمن غيبي مطلق وثيق الصلة بخالق الكون، فهو يعادل زمنا له مصدريته العقدية، وبذلك فالصوفي السالك يعيش الزمن المطلق لأنه قطب وصاحب زمان، فالصوفي يرى أن

[1] – عميش عبد القادر –بياض اليقين–مرجع سابق ص: 103.

[2] – المرجع نفسه صص : 109-110.

[3] – د:توفيق سليطين- الزمن الأبدي – الشعر الصوفي "الزمان –الفضاء – الرؤيا.ص:83.

[4] – عميش عبد القادر –بياض اليقين –ص: 102.

ظاهره عكس باطنه، باطنه عالم لا متناهي وظاهره جسد فان محكوم بلحظات الزمن الطبيعي، بينما هو متحرر من ذلك الزمان يعيش عذوبة المطلق«**هي مثلي خارج ذاتها . بعيدة عن المادة الطينية الفانية**»[1].

وعند تحليلنا للأبيات الشعرية التي تخللت الرواية وخاصة قصيدة **"التيه والدروب "** نجد أن مظاهر المعاناة التي تحفل بها الأبيات هي شواهد تفصح عن مرارة الانفصال وعن الرغبة في معاودة الاتصال بالمحبوب، وهي في ذات الوقت ولربنا في الوقت نفسه شهادة على عشق فعل الحب وعلى الرغبة في تغذية تجربة الألم المولدة له الباعثة عليه، ولذا كان الألم الذي ينصب على الذات يولد الصلاح والشفافية.

«ياأنت..

يابرعما يتوضأ من عروقي..

يستريح بعمقي

يصاحبني طائرا عبقري النغم..

عرفتك أنت المطاف..

وأنت النهاية والبدء..

أنت أنا...

فيا أنت..

أنت اشتياقي ..

وأنت احتراقي.

وأنت الأغاني التي تتردد في لغتي

وأنت مطافي..

ونبضي .. ولون دمي.

فمن أي درب أجيء إليك؟

أطل عليك.

أمد يدي إليك..»[2].

---

[1] – عميش عبد القادر –بياض اليقين ص: 10.

[2] – المرجع السابق صص: 116-117.

ومظاهر السرد تنمو على حساب الحدث، وأن أحد محوري الزمن وهو الحاضر يتقدم على حساب الآخر (الماضي) الذي يبقى أسير لحظة واحدة والتي يبدو أنها تستغرق الزمن وتطفو عليه، ولهذا فقارئ الرواية لا يمكن أن يحدد زمنها الذي يتحكم في أحداثها لأنه يصتبغ بصيغة الزمن الصوفي.

ويتبدى فعل الحب في الرواية المتولد في اللانهائيته من حيث معايشة اللحظة التي هي معايشة لأبدية الحب واندفاع نحو تجلياته في الوجود، وهي افتتان بالألم الذي يلازمه وينبعث فيه وعليه ،فإن عمق الألم هو أيضا لا نهائي، لأنه عمق الحب نفسه «**قلت لها بتجلد الرجل الكاذب. متظاهرا بالصبر المخادع:**

السلام عليكم ردت بعبارة أدق من عبارتي: وداعا ياأستاذي .. ثم همست مع نفسها . ياعزيزي. قالتها بهمس وحياء نادر. قالتها ولحنتها...كأنما تتلذذ بإيقاعها. بوزنها. شعرت أنها تريد أن تحتفظ بها داخل نفسها. ربما كانت تتلفظ بالشفرة الذكية...شفرة التواصل الخفي. لغة المكاشفة واليقين»[1].

فمن تداخل الحب وألم الوداع تنقدح شرارة التوتر، ويحتدم ذلك القلق الذي يرتبط بالحاضر و ينغرس في "**الآن** " وهو شعور يتوقف معه الزمن لأنه يفيد الدكتور **عبد الرحمان بدوي**: «لا يتعلق بلحظة ذات كيان فالشعور بتوقف الزمن هو شعور ب"**الآن**" الذي لا حركة فيه، ونتيجة ذلك يتم ارتباط القلق بالسرمدية»[2].

«**حدثني أرجوك عنك الآن هناك.**

حدثني بما تحدثك به نفسك الآن هناك.. ما معنى فناؤك. وغيابك؟ و نقيضك؟ حدثني عن مقامها فيك. أقصدي مقامي في قلبك الآن هناك؟..»[3].

إن انغراس التجربة الروائية في "**الآن**" لا تعني أنها قرينة الثبات و الاستقرار ولا يقتضي ظهورها في شكل موحد تلازمه وتأتلف فيه، بحيث تغدو كتلة مصمتة، واستجابة منتهية في مسار متصل، ثابت ومعلوم ويرجع ذلك إلى أن هذا الحضور الذي يمنحها خصوصيتها هو حضور متحول يتحول بتحول المواقف، ومتقلب بتقلب أحوال الكشوف والمشاهدات «**إني أراك من الصالحين ..يا سيدي**(

[1] -: عميش عبد القادر –بياض اليقين ص: 118.

[2] – دراسات في فلسفة الوجودية . دار الثقافة –بيروت (ب.ط) 1973.ص215.

[3] – المرجع السابق –بياض اليقين– ص: 143.

تقولها لأول مرة). يا قطب الزمان .. حدثني عنك.. هناك. عن أحوالك بعيدا عني الآن..حدثني كيف كان عشقك وولهك. عن نكرانك لذاتك في لحظات ضعفك ..وقت انكسارك هناك..»[1].

ومتغاير ومنقسم هذا الزمن على نفسه بتغير الوضعيات التي يتخذها أحد طرفي العلاقة تجاه الآخر«**كيف شافيت نفسك من نفسك؟ وهل شفيت بحسب أحوالك التي أنت عليها الآن؟.. حدثني. عنك الآن ومن أي الأزمان قدمت. وهل لك مكان يسكنه جيدك الفاني الآن؟ حدثني عني كيف تراني في الملك العلوي.أو الأخروي.ما مقاماتي في قلبك؟ كيف رأيتني في منامك ذاك؟ أقصد هل كنت راضيا عني؟.. أخبرني عن حديثي لك وقتها.. ثم صف لي ذلك النعيم ومباهج البرزخ أو ما تسميه أنت عالم المشاهدة والملكوت.. »**[2].

ومن هنا كان الصوفي "ابن وقته" وعليه كان الروائي في هذه الرواية، ابن هذا الحضور المتجدد في لحظاته الخاطفة والمتمايزة التي تؤسس وتتجاوز، أو تثبت وتمحو. و بإطراد هاتين الحركتين يحتفظ الوجود بكونه إبداعا دائما وخلقا مستمرا، وإيجاد لا انقطاع له، ولما كان الروائي هو ابن الوقت الذي يأخذ من نفسه ويرد إليها كان زمن التجربة التي يخوضها هو زمن التقطع الحاصل بين الأخذ والرد أو هو زمن الخطوط المنكسرة بين الأعلى والأدنى وبين الإثبات ومحوره وبين حالتي التجلي و الاحتجاب.

[1] – المرجع السابق ص:130.

[2] –: عميش عبد القادر –بياض اليقين ص:98.

خـــــــــــــاتمة

حاولت هذه الدراسة أن تظهر بداية معنى إسلامية النص الأدبي التي ترفض أي انحراف عن التصور الإسلامي للكون والحياة والإنسان، فتأبى تأليه الإنسان(كلاسيكيا) وإغراقه الذاتي الأناني (رومانسيا) وتمجيد لحظات الضعف البشري (واقعيا)، وتصوير الانحراف الفكري والنفسي أو الأخلاقي (وجوديا) بل تجاوزت كل ذلك لتكون فكرة غائية، وغايتها ليست مصلحة ذاتية أو شخصية، وإنما تحقيق مصلحة العقيدة وكل من يتمسك بهذه العقيدة.

والإسلامية لا تحد من عملية الإبداع، وإنما هي إطار موضوعي وشكلي لتحصين العمل الأدبي من الإسفاف الذي قد يقضي على الأديب، ولذا فالإسلامية تعني مسألة التعبير الأدبي عن الرؤية أو الحالة الإسلامية دون الإخلال بالمعطيات الإبداعية.

– تتحقق الإسلامية داخل العمل الروائي بالتوجه إلى التراث الإسلامي، يستلهم منه الروائي مواقفه وشخوصه ورموزه الإسلامية، إضافة إلى معالجته معالجة فنية لقضايا العصر من خلال النظرة الإسلامية محاولا الابتعاد عن تصوير العلاقات الإنسانية تصويرا فيه مساس بالأخلاق وبرموز الدين .

– يعد الرمز الإسلامي وهو يشتغل على أسلمة الخطاب من خلال محموله المعدل حداثيا بؤرة ابلاغية قوية تتفجر بمخزونات ثقافية وتاريخية ومعرفية تمثل في كليتها أدبية النص الروائي وتحقق إسلاميته إبداعيا وجماليا على المستوى اللغوي وباقي الأنساق الفاعلة في النص.

– كما أن فاعلية الرمز الديني (الإسلامي) داخل الرواية هي التي تضمن لها رؤية استشرافية ، فمن خلال هذا الرمز ينكشف انتماؤه للثقافة الإسلامية المتميزة ويعمل على تهييج التذكر وتوظيف العناصر الحية في الميراث الإنساني الإسلامي العظيم.

– وقد بدى لي أن الاتجاه إلى الرمز الصوفي أمر غريب مثله مثل الاتجاه إلى الأسطورة والخرافة أيضا وهما من الرموز الشائع استعمالها في الشعر العربي المعاصر ذلك لأن أهم صفة تميز عصرنا الحديث هي نزعته العلمية العقلية ذات الصبغة المادية والطبيعية التجريبية في حين يمثل التصوف تيار الشطح والأحلام ويعبر عن نزعة مثالية في الإنسان وموقف كلي من الكون والحياة ، أي أنه يعبر عن واقع الحلم وقد يكون الجمع بين هاذين العالمين هو هدف الروائي عميش عبد القادر بالذات، أي الوصول إلى قدر من المصالحة بين الروح والجسد وإحداث نوع من التوازن في الشخصية الحاضرة والأزلية للإنسان وهذا ما اتضح جليا في الرواية التي قمنا بتحليل بعض مركباتها الحكائية.

ومن هنا تكون عودة هذا التيار الصوفي وظهوره في رواياتنا تحقيقا لتواصل فني لجزء من تراثنا الأدبي الروحي الذي صار امتداد في الحاضر من ناحية وهو من ناحية أخرى يعد رمز احتجاج على مظالم الاستعمار الاستيطاني للأراضي الإسلامية الذي من نتائجه حرمان هذا الشعب من ثرواته وهويته مما دفع بالكثير من أدبائنا إلى رفع راية الانتماء إلى هذا التراث الإسلامي عاليا.

قائمة المصادر

القرآن الكريم

1- ابن عربي – الفتوحات الملكية- تح/ عثمان يحي .
الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة.ج02-ط1985/02

2- ابن كثير – تفسير القرآن العظيم الج2 –
دار الفكر- مصر-

3- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم بن منظور- لسان العرب ج05 –
دار صادر ودار بيروت للطباعة والنشر-بيروت 1955

4- أبو القاسم جار الله الزمخشري –أساس البلاغة-
دار صادر للطباعة والنشر بيروت(ب.ط) 1965..

5- أبو القاسم جار الله الزمخشري- الكشاف ج01 –
دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت / ط01 / 1983.

6- أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ- البيان والتبيين ج01-
دار التراث العربي –بيروت لبنان 1968

7- جمال الغيطاني – الزيني بركات-
دار المستقبل العربي .مصر الجديدة ط1985/03

8- جميل صليبا- المعجم الفلسفي-
دار الكتاب اللبناني1979.

9- عبد القاهر الجرجاني-دلائل الإعجاز- تح: محمود محمد شاكر.
مكتبة الخانجي مصر.ط1982/02.

10- عميش عبد القادر- بياض اليقين
منشورات دار الأديب –وهران- ط2006/01.
11- القاضي مجد الدين محمد بن يعقوب الفيروزبادي – القاموس المحيط ج02-
دار العلم للجميع – بيروت

12- القشيري – الرسالة القشيرية- تح/ معروف زريف وعلي عبد الحميد أبو الخير
دار الخير بيروت ط1995/02.
13- نجيب محفوظ- ليالي ألف ليلة-
دار مصر للطباعة –القاهرة-

قائمة المراجع المتــرجمة

1- أمبرتوإيكو –القارئ والحكاية – التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية /
تر: أنطوان أبوزيد –المركز الثقافي العربي .ط1996/01.

2- بول ريكور- نظرية التأويل – "الخطاب وفائض المعنى "-تر: سعيد الغنيمي .
المركز الثقافي العربي الدار البيضاء-المغرب- ط2003/01.

3- روبرت شولز- السيمياء والتأويل - تر: سعيد الغانمي .
المؤسسة العربية للدراسات والنشر. 1985

4- روبرت هولب –نظرية التلقي-مقدمة نقدية. تر: عز الدين إسماعيل.
النادي الأدبي الثقافي جدة .ط01. 1994

5- رولان بارت- لذة النص – ترجمة د:منذر عياشي،
مؤسسة الإنماء الحضاري، ط02، 2002

6- رولان بارت– درس السيميولوجيا- تر: عبد السلام بن عبد العالي
دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب /ط02- 1986

7- غاستون باشلار- جمالية المكان-
وزارة الثقافة والإعلام-بغداد-

8-فيرناند هالين وآخرون ، بحوث في القراءة والتلقي تر: محمد خير البقاعي .
مركز الإنماء الحضاري حلب 1998

9- مالك شبل- معجم الرموز الإسلامية – شعائر ،تصوف وحضارة- تر:أنطوان إ.هاشم
دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع .ط2000/01 .

10-مالك بن نبي- شروط النهضة- تر: عبد الصبور شاهين-
دار الفكر .دمشقط1986/04.

11-مالك بن نبي – مكلة الثقافة- تر:عبد الصبور شاهين-
دمشق ، ط1984/01.
12- هنري بير:الأدب الرمزي- تر:هنري زغيب
منشورات عويدات بيروت باريس / ط01/ 198

قائمـــة المراجـــع

1- أبومنصور فؤاد : النقد البنيوي الحديث –
دار الجيل،بيروت -1985 .
2- أحمد أمين- النقد الأدبي –
مكتبة النهضة المصرية –ط1976/04.
3- أحمد طاهر حسنين وآخرون – جماليات المكان-
دار قرطبة للطباعة والنشر الدار البيضاء. ط1988/02.
4- أحمد محمود مبارك – رؤية إسلامية في الأدب والثقافة-
دار الوفاء للطباعة والنشر .ط2000/01.
5- أدونيس- الصوفية و السيريالية –
دار الساقي /ط01- بيروت 1992.
6- أكرم ضياء العمري – التراث والمعاصرة-
مطابع الدوحة الحديثة ط1985/01.
7- إلياس خوري- دراسات في نقد الشعر-
بيروت 1979
8- أمينة غضن –قراءات غير بريئة في التأويل والتلقي-
دار الآداب للنشر والتوزيع-بيروت الطبعة01-1999.
9- آمنة بلعلي- أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة (دراسة تطبيقية) –
ديوان المطبوعات الجامعية –بن عكنون –الجزائر.
10- أنور الجندي – خصائص الأدب العربي في مواجهة نظريات النقد الأدبي الحديث-
دار الكتاب اللبناني ط1985/02.

11- توفيق الزيدي- مفهوم الأدبية في التراث النقدي الى نهاية القرن4هـ
منشورات عيون-الدار البيضاء ط02/1987.
12- جودة نصر عاطف -الرمز الشعري عند الصوفية -
دار الأندلس -دار الكندي-ط04/1978.

13- حامد حنفي داوود - تاريخ الأدب العربي الحديث- تطوره ومعالمه الكبرى-
ديوان المطبوعات الجامعية بن عكنون - الجزائر
14- حامد طاهر- الأدب الإسلامي آفاق ونماذج-
دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع .2000.
15- حسن بحراوي - بنية الشكل الروائي-
المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء المغرب-ط01/1990.
16- حسن حنفي - التراث والتجديد" موقفنا من التراث القديم" -
مكتبة الأنجلو المصرية ط03/ 1987
17- حميد الحمداني-القراءة وتوليد الدلالة - " تغيير عادتنا في قراءة النص الأدبي" -
المركز الثقافي العربي -الدار البيضاء المغرب /ط01/2003
18- خالدة سعيد - حركية الإبداع -دراسات في الأدب العربي الحديث
دار العودة بيروت -الطبعة 01. 1979 .
19- زبير دراقي- المستقصي في الأدب الإسلامي-
ديوان المطبوعات الجامعية .بن عكنون. الجزائر1995.
20- زكي نجيب محمود- هموم المثقفين-
دار الشروق ط01/1981.
21- زهير شلبية- ميخائيل باختين ودراسات أخرى-
دار حوران للطباعة والنشر دمشق.ط01/2001.
22- سعيد علواشي - خطاب الترجمة الأدبية من الإزدواجية الى المثقافة-
الدار البيضاء 1990.
23- سعيد يقطين-الرواية والتراث السردي" من أجل وعي جديد بالتراث" .
رؤية للنشر والتوزيع 2006.

24- سعيد يقطين- تحليل الخطاب الروائي (الزمن والسرد والتبئير)
المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع /الطبعة03/1997.
25-سمر روحي الفيصل- بناء الرواية العربية السورية-
منشورات إتحاد الكتاب العرب دمشق. 1995.
26-سيد قطب- في التاريخ: فكرة ومنهاج-
دار الشروق .القاهرة ط05/1982.
27-سيزا أحمد قاسم- بناء الرواية-
الهيئة المصرية العامة للكتاب (ب.ط) 1984.
28- صلاح صالح –سرد الآخر/ الأنا والآخر عبر اللغة السردية –
المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء –المغرب /الطبعة01/2000.
29-صلاح فضل- بلاغة الخطاب وعلم النص-
المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب –الكويت 1992.
30- صلاح فضل - شفرات النص /دراسة سيميولوجية في شعرية القص والقصيد /
دار الآداب –القاهرة- ط01/1999.
31- صلاح فضل- أساليب الشعرية المعاصرة –
دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة 1998 .
32-صلاح فضل-قراءة الصورة وصورة القراءة-
دار الشروق، مصر، ط01/ 1997 .
33- عبد الله إبراهيم .صالح هويدي – تحليل النصوص الأدبية - قراءة نقدية في السرد
دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت لبنان / ط01- 1998.
34- عبد الحميد جيدة- الإتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر-
مؤسسة نوفل –بيروت-(ب.ط) 1980.
35-عبد الرحمان بدوي –الموت والعبقرية-
وكالة المطبوعات.الكويت.
36-عبد الرحمان بدوي- دراسات في الفلسفة الوجودية-
دار الثقافة .بيروت.1973.
37-عبد الرزاق حسين- فن النثر المتجدد-

دار المعالم للثقافة والنشر والتوزيع.ط1998/01.
38-عبد العزيز المقالح –صدمة الحجارة-/ دراسة في قصيدة الانتفاضة
دار الآداب، بيروت .1992.
39-عبد الملك مرتاض- نظرية الرواية- بحث في تقنيات السرد –
دار الغرب للنشر والتوزيع

40 - عبد اللطيف الصديقي–الزمان وأبعاده وبنيته-
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر –بيروت- ط1995/1.
41- عبد القادر عميش – الأدبية بين تراثية الفهم وحداثة التأويل- "مقاربة نقدية لمقول القول لدى أبي حيان التوحيدي " دار الأديب للنشر والتوزيع .
42- عثمان حشلاف – الرمز والدلالة في شعر المغرب العربي المعاصر –
- فترة الاستقلال- منشورات التبيين الجاحظية سلسلة الدراسات الجزائر2000
43- عدنان حسين قاسم - الإبداع ومصادره الثقافية عند أدونيس –
الدار العربية للنشر والتوزيع /دار العدنان للطباعة .2000
44- عفيف البهنسي- علم الجمال وقراءات النص الفني-
دار الشرق للنشر . دمشقط2004/01
45-علي الغزيوي – مدخل الى المنهج الإسلامي في النقد الأدبي "التأسيس"
كتاب الحق العدد06-2000.
46-علي محمد عودة- الومان والمكان في الرواية الفلسطينية-
دار المنارة .ط1997/02.
47-علي نجيب ابراهيم- جماليات الرواية " دراسة في الرواية الواقعية السورية المعاصرة"-
دار الينابيع للطباعة والنشر والتوزيع- دمشق1994.
48- عماد الدين خليل–النقد التطبيقي-
مكتبة البلاد العربية، دار النشر .ط1998/01.
49- عماد الدين خليل- محاولات جديدة في النقد الإسلامي-
مؤسسة الرسالة .بيروت. ط1981/01.
50-غالية خوجة- قلق النص – محارق الحداثة –

المؤسسة العربية للدراسات والنشر ط2003/01 .
52-فريد الزاهي –النص والجسد والتأويل –
افريقيا الشرق –الدار البيضاء المغرب/ 2003.
53-لطفي عبد البديع- التركيب اللغوي للأدب-
مكتبة النهضة المصرية 1970.
54- مصطفي عبد الغني-نجيب محفوظ –الثورة والتصوف-
الهيئة المصرية العامة للكتاب.
55- محمد خير البقاعي : بحوث في القراءة والتلقي :
مركز الإنماء الحضاري.سوريا. حلب. ط1998/01 .
56- محمد حسن عبد الله- الإسلامية والروحية في أدب نجيب محفوظ-
دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع2001.
57-محمد عابد الجابري-بنية العقل العربي-
مركز دراسات الوحدة العربية.
58-محمد عادل هاشم- في الأدب الإسلامي" تجارب ومواقف" –
دار القلم دمشق-دار المنار بيروت. ط1987/01.
59 -محمد غنيمي هلال – الأدب المقارن-
دار العودة /بيروت (ب.ط) 1983.
60 -محمد نديم خشبة- تأصيل النص – المنهج البنيوي لدى لوسيان غولدمان-
مركز الإنماء الحضاري ،حلب 1997
61-موهوب مصطفاوي- الرمزية عند البحتري-
الشركة الوطنية للنشر والتوزيع- الجزائر 1981.
62- نجيب الكيلاني – الإسلامية والمذاهب الأدبية-
مكتبة النور طرابلس.ط1981/02.
63- ناجي حسين-المعرفة الصوفية- " دراسة فلسفية في مشكلات المعرفة"
دار الجيل ط1992/01.
64-نصر حامد أبو زيد - إشكالية القراءة وآليات التأويل-
المركز الثقافي العربي –الدار البيضاء المغرب/ ط02/أيلول 1992.

65- نصرت عبد الرحمان –في النقد الحديث-دراسة في مذاهب نقدية حديثة وأصولها الفكرية
مكتبة الأقصى عمان-ط1979/1.
66- نور الدين صدوق–حدود النص الأدبي –
دار الثقافة- الدار البيضاء- ط1984/01.

67-هادي نهر- اللسانيات واللغة العربية-
المطبعة الثقافية.تونس-1981.
68- وفيق سليطين-الزمن الأبدي "الشعر الصوفي –الزمان والفضاء والرؤيا"-
دار المركز الثقافي للطباعة والنشر والتوزيع.ط2007/01.
69- ياسين الأيوبي- مذاهب الأدب "معالم وانعكاسات" ج02- الرمزية-
المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع- ط1982/01.
70- يمنى العيد- تقنيات السرد الروائي،
دار الفرابي بيروت 1990
71- يوسف عيد –المدارس الأدبية ومذاهبها/ القسم النظري1 –
دار الفكر اللبناني بيروت ط1994/01.

المراجع باللغة الأجنبية

1-Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage .O. Ducrot et Todorov .Seuil 1979

2- Tzvetan todorov.mikhail bakhtine, Le principe dialogique .seuil1981.

المجلات والجرائد

1- مجلة اللغة والأدب - يصدرها معهد اللغة العربية وآدابها -. جامعة الجزائر العدد 02.

2-مجلة الأدب الإسلامي – تصدرها رابطة الأدب الإسلامي العالمية-

- المجلد السادس العدد1420/22.
- المجلد السادس العدد 1420/23.
- المجلد السادس العدد 142/24.
- المجلد السابع العدد 1421/25.
- المجلد الثامن العدد 2002/31.
- المجلد التاسع العدد 2002/33.
- المجلد التاسع العدد 2003/36.

3- مجلة الوحدة – الرباط العدد 60-1989.

4- حوليات التراث – مجلة تصدرها كلية الآداب والفنون-
جامعة مستغانم العدد 02 سبتمبر 2004.

5-مجلة الناقد- يوسف سامي يوسف –
العدد 08/ فبراير 1989.

الدوريات

1- آمنة بلعلي –الحركة التواصلية في الخطاب الصوفي-مخطوط رسالة دكتوراه -
-جامعة الجزائر 2000/1999.

شبكة الانترنيت

1- أمل فؤاد عبيد- الإبداع الذاتي بين الواقعية والرمزية- شبكة النبأ المعلوماتية –الجمعة22/كانون الأول/2006- www.annabaa.org استخرجت يوم 2007/03/10.

2- علي المقلد –الرمزية الدينية والواقع الإجتماعي- مجلة نواة . الخميس 24 شباط (فبراير) 2005.www.nawaat-org – استخرجت يوم 2007/02/15.

فهرس الموضوعات

الفصل الثالث:

مكونات السرد الرمزية في رواية"بياض اليقين"